

**CULTURA, POESÍA Y MÚSICA EN LAS CANCIONES INÉDITAS  
GANADORAS DEL FESTIVAL MONO NÚÑEZ (1984-2012)**

**RICARDO AHUMADA ESCOBAR**

**0936456**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE  
Facultad de humanidades  
Escuela de ciencias del lenguaje  
Cali  
2015**

**CULTURA, POESÍA Y MÚSICA EN LAS CANCIONES INÉDITAS  
GANADORAS DEL FESTIVAL MONO NÚÑEZ (1984-2012)**

**Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en lenguas extranjeras  
Inglés-Francés**

**RICARDO AHUMADA ESCOBAR**

**0936456**

**Profesora: Esperanza Arciniegas Lagos**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE**

**Facultad de humanidades**

**Escuela de ciencias del lenguaje**

**Cali**

**2015**

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	5
1. Planteamiento del problema.....	7
2. Objetivos.....	9
2.1 Objetivo general.....	9
2.1 Objetivos específicos.....	9
3. Justificación.....	10
4. Metodología.....	15
5. Contexto.....	17
6. Marco conceptual.....	21
6.1 Una literatura propia.....	21
6.2 Teoría del folclor.....	26
6.3 Los comienzos de un debate.....	32
6.4 La historia de nunca acabar.....	39
7. Análisis del corpus.....	43
7.1 El amor por la tierra.....	47
7.2 Los temas sociales.....	54
7.3 El amor que sueña.....	60

7.4 Los temas costumbristas.....	66
7.5 Nuevas temáticas.....	73
7.6 Poesía y música.....	79
Conclusiones	
Bibliografía	
Anexos	

## INTRODUCCIÓN

La música andina colombiana ha sido, desde los tiempos de independencia, testigo de la historia de nuestro país y, en su resistencia al sistemático, olvido ha logrado pervivir dentro de un grupo de personas que se preocupa por su preservación y difusión. Los folcloristas y los gestores culturales se han dado a la tarea de mantener viva una memoria cultural de un grupo especial de personas que sienten la tierra y los fenómenos sociales de manera diferente; es así como el artista, el poeta de la zona andina, protagonista en este trabajo de investigación es la persona que en esta ocasión habla para nosotros, descubre su alma y se hace presente en su manera de sentir su entorno, su patria, y se expresa desde distintos ángulos con una sensibilidad excepcional a través de sus textos fundidos en melodías y ritmos propios como el bambuco, el pasillo y la danza, ritmos que poco a poco dieron identidad a un país tan diverso como el territorio colombiano.

Este trabajo es un análisis de canciones que, por su valor estético, han recibido un reconocimiento dentro de uno de los concursos más importantes de música andina colombiana como lo es el festival Mono Núñez, celebrado cada año en Ginebra Valle a comienzos de junio. Lastimosamente, no se conoce mucho de esta música porque en algún tiempo perdió influencia dejándose desplazar por expresiones extranjeras que poco o nada tienen que ver con nuestra realidad cultural. El proceso de difusión se hace a través de personas que han logrado coincidir en un gusto musical y se identifican de alguna manera con las propuestas de los artistas que viven de cultivar esta música que a veces parece

que está dando sus últimos suspiros de vida pero en realidad está volviendo a cobrar su fuerza e influencia dentro del territorio nacional e internacional.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cada año el concurso de música andina colombiana Mono Núñez recibe alrededor de unas cien obras vocales y cien obras instrumentales para participar en la categoría de obra inédita. Las obras ganadoras en cada sub-categoría se han difundido al público en general por medio de discos de acetato y discos compactos. Existe en el momento un amplio repertorio con más de 40 obras vocales a lo largo de treinta y nueve años de fundación del concurso que dan cuenta de la sensibilidad artística de estos autores y compositores. En cada una de estas composiciones se expresa la identidad colombiana a través de estructuras y formas musicales de los diferentes aires de la zona andina como son el bunde, la guabina, la danza, el pasillo y el bambuco, entre otros. Por su parte, las obras vocales traen, a través de sus textos, la expresión de la subjetividad del artista colombiano frente a lo que percibe en su entorno puesto que estos autores y compositores se encuentran sobre toda la geografía del país y de manera más notoria sobre la zona andina, un territorio de gran variedad cultural.

En el contexto de la expresión textual, se hace la pregunta: ¿de qué manera estos autores han representado la cultura de la zona andina colombiana a través de sus textos en el concurso Mono Núñez entre 1984 y 2012 en la categoría de obra inédita? Esta inquietud, trae también otras preguntas que estarían relacionadas sobre todo en su valor cultural puesto que pertenecen a un grupo social que se identifica con ellas. Además, el de su valor estético, poético y también musical.

A través de este trabajo de investigación, las obras han permitido abordar estas preguntas. Con base en ello, se trazaron los diferentes objetivos que sirvieron para obtener las respuestas sobre los aspectos anteriormente mencionados.



## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 Objetivo general**

Caracterizar las formas de expresar la cultura de la zona andina colombiana presentes en las letras de las canciones ganadoras del Festival de Música colombiana Mono Núñez entre 1974 y 2012 en la categoría de obra inédita.

### **2.2 Objetivos específicos**

- Identificar los títulos y temas representativos sobre los aspectos culturales y sociales que se expresan sobre la zona andina colombiana en las obras inéditas ganadoras del concurso de música andina Mono Núñez.
- Caracterizar las formas de representación de la cultura andina colombiana respecto a la historia, las costumbres, el folclor y la identidad nacional.
- Describir los cambios y transformaciones en las formas de representar la realidad colombiana a partir del contenido de las letras de las canciones de las obras inéditas ganadoras del concurso entre 1974 y 2012.
- Analizar estructuras poéticas de algunos de los temas más representativos de este período.

### 3. JUSTIFICACIÓN

Para Freud, en su teoría psicoanalítica, las obras de arte son como “sueños diurnos”, un escape de la realidad. Con respecto a la teoría idealista, tratar de catalogar el arte en algo superior sería un anacronismo puesto que esta idea hace parte del periodo de la ilustración cuando el arte gozaba de cierta “autonomía” y se elevaba hacia lo divino. Se puede considerar que este planteamiento sigue teniendo influencia puesto que el arte se ve como algo superior con respecto a la realidad que nos rodea. Para Adorno (1970), el arte como imaginación también es una “huida” tal como lo plantea Freud pero no completamente porque lo que trasciende el principio de la realidad hacia algo superior está también por debajo de él. Este filósofo, escritor de la *Teoría estética* da como ejemplo el hecho de que en los grandes maestros como Beethoven o Goya o Rembrandt o, sin ir muy lejos, García Márquez o Barba Jacob se une una agudísima conciencia de la realidad con un alejamiento de la misma. Por estas razones, la función del arte es una ocupación del mundo intelectual. Finalmente, lo que los artistas buscan, además de la fantasía de la omnipotencia es poder crear un mundo mejor a través del arte.

En este contexto, Todo ese corpus que encontramos en estas obras inéditas ganadoras en el festival Mono Núñez entre 1984 y 2012, enmarcadas dentro de un mismo contexto geográfico, la zona andina colombiana, dan cuenta de la realidad de nuestro entorno social. Estas músicas con sus letras, son evidencia cultural que se expresa de manera consciente o inconsciente en todos los textos. Abraham Moles (1970) en *El análisis del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad* explica que en el texto existe un

mensaje semi-proyectivo que sugiere más de lo que dice. Moles (1970), sociólogo y técnico de la información plantea:

En su creación misma, el poeta se forma una imagen ideal, y quizás ilusoria pero muy necesaria, de ese individuo a quien se dirige, y por eso explora con más precisión que el psicoanalista o el lingüista, el equipamiento sociocultural de ese individuo: la constancia de la cultura a través de las épocas y de las personas”. Estructuralismo y literatura. (P.159)

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el propósito de esta investigación es ese: tratar de analizar la realidad social, política, económica y cultural en estas obras que, por extrañas o “elevadas” o “huídas” que parezcan, son testigos de un entorno social que influye en las composiciones de los artistas y se dirigen a un público de forma significativa para ellos.

Retomando la obra de Vergara y Vergara (1860) en su *Historia de la literatura de la Nueva Granada*, el autor rescata algunas de las manifestaciones propias de nuestros compatriotas de la época colonial y muestra a través de poemas y canciones los temas recurrentes con referencia a nuestro entorno tales como el amor por la tierra, por las costumbres, el amor y los temas sociales en los que se da cuenta de una cultura que se va transformando en su dinamismo.

En los textos que se analizan a continuación se encuentran estos mismos temas y se sugieren otros muy actuales como por ejemplo el tema ecológico, los temas de género y los temas urbanos entre otros. Pero esta recurrencia en este mismo entorno geográfico son la muestra de una cultura viva que se visualiza y se expresa desde nuevas perspectivas puesto que todavía tenemos campesinos, gente que labra la tierra, problemas sociales, políticos,

costumbres y una fuerte influencia mediática que transforma nuestra manera de ver la realidad, muchas veces de forma ilusoria pero también hay nuevas formas de sensibilizarse ante esos fenómenos y expresarse ante ellos.

El interés por el estudio de la representación de la realidad en la música andina colombiana a través de las obras inéditas ganadoras del festival Mono Núñez es conocer un poco más de cerca la lectura que los artistas hacen de su entorno y de cómo se manifiesta en sus composiciones escritas. De acuerdo con Moles (1970), todos los textos manifiestan o llevan consigo el equipamiento sociocultural del individuo. En este sentido, es necesario detenerse en el análisis de estas letras y mostrar a sus autores como testigos de una realidad: de la realidad colombiana que se vive en la zona andina colombiana y dar cuenta de la influencia del entorno en estos compositores. Algunos se expresan directamente como “cogiendo el toro por los cuernos” otros se manifiestan a través de letras que aparentemente no tienen nada que ver con esa realidad en la que viven y proponen una “huida” pero de alguna forma muestran aquello de lo que pretenden escapar o como lo plantea Talens (1980): “la evasión no es una superación pero tampoco lo es la expresión de lo que se quiere superar sino su cuestionamiento”. (P.52) De esta manera, la práctica artística consecuente implica una reflexión tanto sobre esos contextos como sobre su específica manera de intervenir e integrarse en ellos.

Las preguntas de investigación surgen con el objetivo de abarcar un concepto y es el concepto de la realidad que se manifiesta desde todos los puntos de vista que la ciencia puede brindar pero el interés fundamental para este trabajo se centra más que todo en estos aspectos donde el individuo se encuentra en

sociedad, en relación con su familia, con sus costumbres dentro de su grupo social; del autor en representación de un grupo con determinadas características; del individuo como una voz que habla por muchas voces que manifiestan inquietud, gozo, tristeza, paz, etc.

El concurso Mono Núñez cumple en junio de 2015 cuarenta y un años de continuo trabajo por mantener y fomentar la cultura y el folclor de la zona andina colombiana. Es por esto que pretendo abarcar todo el corpus perteneciente a las obras inéditas ganadoras para dar cuenta de las formas de representación de la realidad andina colombiana partiendo, en primer lugar, de la *historia de la literatura de la Nueva Granada* de Vergara y Vergara (1860) donde comenzaron los primeros estudios sobre las manifestaciones criollas luego de las batallas de independencia.

En segundo lugar, y recordando a Fuentes en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, podemos constatar que todo texto quiere expresar “algo” porque simplemente nos hemos sensibilizado ante “algo” y por lo tanto todo texto merece una lectura, un análisis aunque su valoración sea “superior” o “inferior” con respecto a la concepción del arte. De esta manera Fuentes (1976), haciendo alusión a Joyce, afirma:

[...] Pues cada palabra del hombre, con todas sus cicatrices, sus graffiti, sus escupitajos, sus parodias, sus solecismos, sus anagramas, sus palíndromas, sus pleonasmos, sus obscenidades, sus heridas abiertas, sus marcas de cuchillo y de pluma, por banal, corrupta o insignificante que parezca, contiene detrás de su apariencia exhausta y dentro de sus delgadas sílabas todas las simientes de una renovación y también todos los ecos de una memoria ancestral, original, fundadora. Nada es desperdicable”. (P.103)

De esta manera esta investigación pretende, analizar también, esas nuevas formas de ver la realidad y de cómo esos mensajes expresan la necesidad de los autores de intervenir en su entorno manifestando lo que les apasiona o les atormenta, o lo que simplemente desean cuestionar.

#### 4. METODOLOGÍA

Esta investigación se apoyó en el análisis de un conjunto de textos extraídos del libro de la historia de la literatura de la Nueva Granada de Vergara y Vergara (1860) y del archivo musical de Funmúsica que se encuentra publicado en su página web como información abierta para el público en general por medio de la transcripción de las canciones escuchadas. De esta manera, se escucharon las obras, se clasificaron teniendo en cuenta los aspectos a analizar y se agruparon por épocas y temáticas que permitieron su contextualización. Finalmente se hizo un análisis de las temáticas propuestas para mirar formas comunes por medio del rastreo de temas y la evolución de las formas tomando las obras como evidencia. Se escogieron las obras o fragmentos que tuvieran que ver con alguno de los aspectos propuestos (social, poético, cultural, etc.). Se tomaron las obras que reflejaron más su dominancia estética de acuerdo a la propuesta del análisis del texto poético hecha de Talens y otros (1980). Plantean como primera medida una identificación de la dominancia estética entendida como una forma específica de organizar los elementos diversos y el valor de todos ellos depende del que le otorga su posición dentro de esa estructura que la dominancia estética articula. Esto en referencia al texto artístico en general. Para el análisis del texto poético como lenguaje diferente e irreductible al lenguaje natural se plantea en consecuencia que su funcionamiento es semiótico y no lingüístico; por lo tanto, su análisis se determinó según tres niveles: Un nivel pragmático en los que se integran aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondencia obra/lector. En este punto, el autor tiene con el texto una

doble relación, como productor y como receptor crítico; además, el productor, es visto como el “lugar” desde donde se habla, una entidad, una función en la que se inscribe la huella de una práctica social. Un nivel semántico, en el que se trata de valorar estéticamente la producción artística. En este nivel no interesa tanto cómo aparecen los niveles semánticos definidos por disciplinas diferenciadas de la teoría del arte sino cómo se articulan entre sí, cuál es su cohesión y su coherencia interna que permite diferenciar el texto artístico del discurso filosófico, político o religioso, etc. Desde esta perspectiva, de la misma manera que un libro de religión puede tener un valor estético, un texto artístico puede poseer niveles que permitan valorarlo como texto no artístico. Finalmente, el nivel sintáctico, por el cual se analizan las relaciones de los signos entre sí. Para este trabajo, el análisis se hizo desde la combinación de elementos de expresión que son clases de elementos perceptibles por los sentidos físicos (visual, táctil, auditivo, etc.).

De acuerdo con Talens (1980), en arte (y/o literatura) los elementos que conforman el contenido o dicho de otra manera, transmiten información, tienden siempre a formalizarse; por otra parte, en un texto artístico, todo elemento es siempre significativo: nada es contingente. De ese modo la forma en arte es parte del contenido puesto que implica significación. A veces, incluso es lo único que comunica un texto. En este punto se desarrolló el análisis de los textos en relación con la música y sus distintas formas de expresión.



## 5. CONTEXTO

Reconstruir el pasado del Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”, es adentrarse al pasado de Colombia. Se trata de acercarnos a las sociedades de otros tiempos de las que aún quedan algunos rezagos en las diferentes huellas y vestigios que aún se conservan en el presente. Existen datos de la historia del festival que son representativos y que son importantes de conocer. De esta manera es importante presentar algunos antecedentes, cómo fue el inicio del concurso musical, y de qué manera actualmente se recuerda esa historia, para entender de forma general el pasado de este importante encuentro cultural.

En el municipio de Ginebra es donde inicia esta historia. Esta pequeña ciudad, fundada en 1910 y que hace parte de la región del Valle del Cauca, se caracteriza por su variada geografía de valles y montañas que acogió a diversos pobladores emigrantes de otras regiones del país que al paso del tiempo crearon un lugar con características culturales propias relacionadas con la música, la gastronomía, la agricultura, sus tradiciones y su gente.

En el año de 1974, Sor Aura María Chávez, directora del Colegio de la Inmaculada Concepción de Ginebra, Sor Virginia Lahidalga y el señor Luis Mario Medina, junto a otros gestores, organizaron un concurso de música andina colombiana en las instalaciones del colegio. En ese entonces invitaron a personajes ilustres como el gobernador del Valle del Cauca para que asistiera al evento y al ganador de este concurso se lo premiaba con la medalla “Mono Núñez”, nombre referido a un personaje representativo de la región por su

calidad de interpretación de la música andina colombiana. Después del éxito y acogida del primer encuentro, esta actividad continuó el año siguiente obteniendo mayor reconocimiento de la población y para el año de 1976, “el colegio resultaba pequeño para dar cabida a tantos concursantes y a los numerosos visitantes”.

En 1979 los organizadores del concurso y otros personajes interesados en el tema, decidieron crear una fundación sin ánimo de lucro que acogiera el concurso. De esta manera nace *Funmúsica*, con el propósito de “preservar, fomentar y difundir la música andina colombiana”. Para este tiempo el concurso adquiere el nombre de “Mono Núñez de intérpretes de música típica de la región andina de Colombia”; este nombre fue adoptado en una reunión de la junta directiva en la que se discutía el nombre del festival que debía representar la identidad cultural de la música andina colombiana. Fue Hernán Rengifo, integrante de la junta directiva en ese entonces, quien propuso el nombre del *Mono Núñez* por su aporte a la música y también porque tenía una gran amistad con él.

El Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez” presenta durante todos los años diferentes actividades culturales que complementan el concurso que se lleva a cabo en el Coliseo “Gerardo Arellano”.

A lo largo del tiempo *Funmúsica* se ha dado cuenta de la necesidad de crear espacios de interacción cultural para el público que llega a Ginebra durante la época del festival. El motivo principal de estas actividades es poder brindarle un espacio a las personas que por alguna razón no pueden participar del concurso como tal, ya sea como intérpretes, debido a que no clasificaron, o ya

sea por los turistas y mismos pobladores de Ginebra, que por motivos económicos no pueden acceder al Coliseo para disfrutar del Concurso.

Actualmente el festival “Mono Núñez” se divide en 6 grandes capítulos: el concurso de intérpretes, el concurso de obras inéditas, el homenaje a los autores y compositores, el encuentro de grupos de expresiones autóctonas “Octavio Marulanda Morales”, el festival de la plaza y los conciertos dialogados.

El concurso de obras inéditas fue creado con el fin de estimular la creación de nuevas obras por parte de los artistas colombianos. En esta modalidad pueden participar autores ya sea colombianos o extranjeros. De las inscripciones y propuestas de obra inédita realizadas por los intérpretes, se eligen seis, tres vocales y tres instrumentales las cuales entran en concurso. Al igual que el concurso de intérpretes los compositores de obras inéditas presentan una Audición Privada y una Audición Pública. El día de la final las dos obras ganadoras, una en cada categoría, se presentarán junto a los 10 finalistas del concurso de intérpretes.

“El primer “Festival de la Plaza” se realizó en 1987 y se cumplió bajo una programación que incorporaba actuación de bandas y chirimías, las presentaciones artísticas musicales en el tablado, festival gastronómico y artesanal, paseo en “victorias” traídas de Palmira, la foto “agüita”, el lorito de la suerte, teatro callejero, números de danzas, exhibición del culebrero, títeres y concurso de pintura infantil.

Este espacio estaba dispuesto para realizar presentaciones adjuntas al marco del concurso, donde interactúan músicos y turistas; en este espacio podían

participar: los intérpretes que estaban en el concurso, los grupos de expresión autóctona invitados al encuentro, los invitados especiales de *Funmúsica*, los ganadores del “Gran Premio “Mono Núñez” del año anterior, los invitados al concierto Festival “Mono Núñez” patrimonio cultural y agrupaciones seleccionadas por la fundación.

Desde el año 2009, el Festival de la plaza se realiza en el Parque de la Música; un lugar creado especialmente para este evento. Bernardo Mejía, Presidente Ejecutivo de *Funmúsica* describe este certamen como un espacio mucho más amplio, mucho más cómodo, con todas las facilidades logísticas para el público, y eso hace que también sea otro paso importante para el fomento y desarrollo de la música andina colombiana.

## 6. MARCO CONCEPTUAL DE REFERENCIA

### 6.1 Una literatura propia

Después de las guerras de independencia que terminaron con la época de la colonia y dieron paso a la época hispánica, José María Vergara y Vergara (1831-1872) fue uno de los primeros historiadores y literatos de la República de Colombia. Su trabajo sobre la historia de la literatura de la Nueva Granada es casi un paso obligado para el que desee indagar sobre los comienzos de la literatura nacional. Es un libro histórico - literario que muestra la posición del autor sobre la necesidad de, primero que todo, crear una conciencia nacional además de conocer la historia civil de Colombia para aproximarse a la historia literaria a través de los intelectuales de la época y, segundo, con el propósito de proyectar la civilización neogranadina hacia las naciones de América y Europa (Padilla, 2008).

En el capítulo 18 del tercer tomo de su trabajo, Vergara (1860) hace referencia a la poesía popular, el carácter nacional y sus conclusiones sobre el fin de la colonia y los comienzos de la época hispánica en cuanto a la fusión de una sola expresión característica del pueblo colombiano “Todos estos tipos de la república todavía no han sido fundidos en uno solo; y pasará un siglo o dos para que suceda [...] y será una gran nación” (P.89). Son reflexiones que tratan de demostrar a lo largo de su vasto trabajo que desde antes de la época hispánica ya había un desarrollo literario que fue el fundamento para el desarrollo de una literatura nacional.

Las valoraciones del autor sobre las expresiones criollas son, desde su punto de vista, “pobres” en comparación con la poesía española “pero no deja de tener fases interesantes que demuestran una riqueza intelectual en el bajo pueblo de la Nueva Granada” (Idem P. 74). Esto debido a la diversidad de regiones dentro del territorio granadino en el que se podía encontrar distintas expresiones populares. Teniendo en cuenta el mapa de la Nueva Granada, Vergara y Vergara expone nueve regiones que son los departamentos de aquel tiempo y hace un corto análisis de la idiosincrasia de cada una de ellas. Su apreciación es fuertemente influenciada desde una perspectiva externa, desde la academia europea; su catolicismo radical es un cristal que no permite a este autor dar conceptos más objetivos sobre sus apreciaciones, es por esto que su trabajo ha generado a través de los años tantas discusiones y debates sobre su pertinencia. Su subjetividad hizo que el pueblo se polarizara en relación con la idiosincrasia nacional.

Para esta investigación es importante saber que para esta época el bambuco ya se reconocía como un aire muy importante en la cultura popular de la época pero no se le acepta como música nacional por el hecho de que tiene una fuerte influencia africana que era lo más desvalorizado, lo más bajo, lo vulgar, lo bárbaro, igual que lo indígena. Sin embargo, el autor hace una crítica sobre los temas más usuales que se expresan en las canciones:

Por mucho tiempo se ha creído que el bambuco era un aire nacional. Un poeta (Jorge Isaacs) le ha encontrado su verdadero origen africano en la tribu de Bambouk. El bambuco se toca en la bandola y es... ¿Qué podemos decir que es? Las primeras tentativas del amor que sueña; las primeras tristezas; la alegría del encuentro; el atrevimiento de un beso; el dolor de una despedida; la vuelta a la patria; el canto del hogar

americano, a la sombra de un gualanday y en una noche de luna; todo eso se deletrea y se suspira en un bambuco.

(Idem P.76)

Cabe resaltar que para el autor es evidente la influencia española en vista de la preocupación por la influencia de la cultura francesa y de la cultura inglesa. En los tres tomos de su trabajo hay una preocupación constante por estas influencias extranjeras y es por esto su apego y valoración desde la expresión artística de España. Para Vergara lo mejor viene de ese territorio castellano y es por eso su poca valoración de las primeras manifestaciones artísticas nacionales. El solo hecho de reconocer que el bambuco tiene una influencia africana es un pesar para el autor que expresa: “Es cosa bien rara que los cultos blancos no hayan podido darles una sola alegría a los negros; y que estos, desterrados y extranjeros, hayan traído tal regalo para los blancos”.

(Idem, P. 77)

En el trabajo de Vergara (1860), aunque hay una necesidad de crear conciencia nacional, hay una gran subjetividad que lo hace debatible. Iván Vicente Padilla Chasing (2008), profesor de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, hace el análisis de la obra de Vergara desde diversos puntos de vista en su libro “El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX”.

Parte en primer lugar de la definición de historia de la literatura desde la visión de Vergara que para ese entonces era completamente diferente de la noción moderna, pues no se restringe al hecho literario sino de una idea totalizante “Una historia debe ser completa o al menos aspirar a serlo” (P. 167).

Según Padilla (2008) la obra de Vergara obedece más al modelo de la “historia literaria” puesto que se propuso detallar todo eso que se había escrito en lo que predominaba el valor estético dando el primer canon de autores y obras de la literatura colombiana. Este autor evidencia la oposición de Vergara sobre el cambio de tutela literaria en el sentido de que no se puede olvidar una herencia y una tradición y mostrar una literatura sin padres y esa es la conciencia que “Vergara pretende desarrollar a través de su obra, una deuda intelectual, espiritual y moral que se tenía con la madre patria”. (Padilla, 2008, P. 172).

Vergara deja entender que el hecho de practicar un arte, cualquiera que sea, implica en el conocimiento de dicho arte y la inscripción en una tradición, prueba de un gradual desarrollo intelectual que lleva a cierto perfeccionamiento. El escritor es el efecto de una civilización, de una generación intelectualmente desarrollada. Sobre este punto Vergara (1860) plantea: “el escritor no es entendido como algo autónomo que sale de la nada, puro producto de la imaginación o de la inspiración, sino como resultado de la suma de actividades humanas sin las cuales no se daría”. De tal manera que los escritores de 1820 son una síntesis de un lento proceso de transmisión de una cultura que poco a poco se fue diferenciando de la española.

En las dos obras, Padilla y Vergara, formulan argumentos sobre la hispanidad en el siglo XIX y resaltan la necesidad de admitir una influencia española muy fuerte. Obviamente aún no hemos perdido la herencia de la colonia que fue la imposición de la lengua y la religión que llegó inscrita o enmarcada en su tradición pero, como evidencia Vergara, la pobre literatura nacional fue mejorando y también tuvo que admitir que las composiciones populares debían



tener otros códigos poéticos, otras palabras y otros estilos que reflejaran más puntualmente el entorno colonial colombiano aceptando que la producción castellano-americana no podía adaptarse a los modelos literarios españoles.

En el tercer y último capítulo de su libro, Padilla (2008) hace un importante aporte sobre la apreciación de lo estético de Vergara. Aunque ya hemos dicho que este autor solamente hizo un estudio sobre lo que existía de forma escrita en castellano, es destacable que para este autor lo ficcional o no era valorado o era entendido como un enmascaramiento que oculta una realidad. En sus juicios prima el valor representacional y documental de la obra escrita:

Tales intenciones dejan suponer que Vergara le atribuía a la literatura un carácter transitivo e instrumental. Sus apreciaciones permiten inferir que la belleza estilística de una obra no tenía razón de ser si no se proyectaba como causa a otro objeto distinto de sí misma, no tenía sentido si no tenía un carácter funcional. (Padilla, 2008, P. 194)

El concepto de lo estético ligado a lo funcional es una observación muy adelantada en Vergara puesto que su nacionalismo, su alta valoración por las representaciones históricas en los escritos tenían que dar cuenta de una realidad pero no de una realidad revolucionaria como la que se representó en la época de la revolución francesa ni la que expresó Sartre con su escritura “engagé” haciendo alusión que el artista debe ser como un político que tiene el deber de cambiar el mundo. Es aquí donde entra el arte moderno en la necesidad de fundir el arte con la ciencia; que el arte tenga una función que es valorada según la cultura en que se vive, que sirva para algo sacándolo de esa nube en la que se ha envuelto; intocable, autónomo, individual y objetivo.

## 6.2 Teoría del folclor

Lo que ha hecho el historiador y pedagogo caldense Javier Ocampo López en su libro *Las fiestas y el folclor en Colombia* es la descripción y el análisis del aspecto folclórico de las fiestas colombianas. Como él mismo lo denomina, es un “mapa folclórico” de lo que caracteriza humanamente y geográficamente cada región con sus trajes típicos, danzas, coplas y celebraciones de mayor arraigo popular. Es un libro muy didáctico que explica el concepto de folclor y de lo popular; conceptos que nos orientan en la manera de apreciar nuestras manifestaciones y tradiciones.

En el capítulo 1 hace unos breves apuntes sobre la teoría del folclor, palabra que se deriva de dos expresiones inglesas; folk: pueblo y Lore: saber. Tomando definiciones de varios autores, explica que el folclor es una disciplina de las ciencias humanas definida concretamente como “la ciencia del saber popular”, es el estudio de la concepción del mundo y de la vida, elaborada por las masas populares. El papel de esta disciplina es el reconocimiento de las maneras más auténticas de la cultura popular y nos señala su lucha contra la dependencia cultural extranjerizante (Ocampo, 1985, P. 12).

Lo más importante de este capítulo es la descripción de cómo se *folclorizan* las manifestaciones populares, en el sentido de cómo éstas se pasan de generación en generación y adquieren un carácter anónimo con el paso del tiempo. Es interesante el análisis de la música de la zona andina, tomado como ejemplo, en el cual los diferentes aires como el bambuco o el pasillo se fueron estructurando y consolidando con aportes y propuestas individuales que

quedaban arraigados en el pueblo a través de la puesta en marcha de las tradiciones. El autor recalca que estos hechos folclóricos son populares porque corresponden a la manera de ver el mundo y de la vida de las masas populares; son colectivos porque son comunes a una colectividad que los usufructúa y los transmite; son anónimos porque su origen se remonta a tiempos muy antiguos; son funcionales porque ejercen una función importante en la sociedad que los posee y los disfruta.

No todo se vuelve folclórico porque, en su dinamismo, es el pueblo quien va acogiendo de manera muy sutil los cambios que se siguen transmitiendo de manera popular y sencilla para que permanezca como supervivencia del pasado y se manifieste de forma colectiva pues son hechos sociales que pertenecen a una determinada sociedad. Es así como el folclor se va tejiendo y logra su autonomía de manera espontánea y natural, transmitido generalmente de forma oral. Para este autor, el folclorista en este caso es un artista, por lo tanto sus interpretaciones, ya sea de cantar un bambuco o interpretar una cumbia o la recitación de coplas es un arte.

En el proceso de *folclorización*, el autor hace referencia a Marías (1958) quien opina que “una sociedad está definida por un sistema de vigencias comunes: usos, creencias, ideas, estimaciones, pretensiones”. (Ocampo, 1985, P.21). Los hechos que forman parte de estas vigencias pueden ser institucionalizados porque están en vigor en una sociedad con normas fijas generalmente oficiales; popularizados porque simplemente son gratos al pueblo pero por falta de arraigo van perdiendo vigencia en el tiempo y hay hechos folclóricos porque

son transmitidos naturalmente en la oralidad, se conocen en la tradición y siguen vigentes en su continuidad y permanencia con el paso del tiempo.

Sobre el concepto de folclor y folclorización, el autor cita a Augusto Raúl Cortázar (1954) quien concreta este proceso con los siguientes pasos:

- a- El folclor no es nunca privativo del individuo, circunscripto a lo personal, sino por el contrario colectivo, socializado y vigente.
- b- Los hechos folclóricos son populares, en el sentido de expresión espontánea de una previa asimilación colectiva por el folk o pueblo.
- c- Los hechos folclóricos son empíricos, espontáneos no institucionalizados.
- d- Son orales, dando a esta palabra un valor muy lato, que equivale a no escrito, a no adquirido a través de procesos institucionalizados o sistemáticos de enseñanza aprendizaje.
- e- Son esencialmente funcionales, pues se identifican con la vida social y espiritual de la comunidad.
- f- Son tradicionales. Tal circunstancia favorece el olvido de los nombres de los iniciadores del proceso, sean artistas o maestros de danza, héroes, inventores, hechiceros o príncipes. La anonimia va borrando los rastros de los orígenes.
- g- Los hechos folclóricos resultan anónimos, pues no es posible conocer el autor inicial, cuando se estudian sus orígenes.
- h- Todo fenómeno folclórico es geográficamente localizado, es decir, tiene expresión regional. Pero la expresión regional del folclor no excluye la difusión ni la trascendencia universal de muchos elementos que lo integran.

(P. 12)

En cuanto al concepto de pueblo, que es la sociedad folk, el investigador Javier Ocampo López plantea la necesidad de delimitarlo y definirlo porque se puede analizar desde varios puntos de vista o circunstancias y en últimas, es el pueblo el protagonista del folclor. Ocampo, citando a Robert Redfield (1949), agrupa en este tipo de sociedad a todos los pueblos no urbanos y establece así mismo la diferencia con la sociedad primitiva. En cuanto a América, Redfield considera que los grupos europeos vivieron en contacto con los grupos de nativos que conformaron los grandes núcleos campesinos que tenían una

cultura distinta de la de sus conquistadores; su transformación en campesinos requiere que formen una manera de vivir coexistente con la urbana, importada de otras tierras. Surge entonces una concepción del mundo y de la vida de las masas populares que han tenido contacto con la civilización, conformando una civilización tradicional. Las supervivencias que conforman el pueblo o sociedad folk teniendo en cuenta las opiniones de los folclorólogos más notables (Carvalho Neto, Stith Thompsom, Gabriel Moedano, Lucio Mendieta y otros) pueden encontrarse tanto en los pueblos urbanos como en los no urbanos como en la clase burguesa o los grupos de cultura (científicos); lo que más interesa para delimitar el concepto de sociedad folk es el conjunto de supervivencias que convierten en pueblo a un grupo humano. En este sentido el pueblo no es tan importante como lo es el lore que es el “saber popular”, Steel (1944, en Ocampo 2008), explica que todo el mundo puede ser folk o pueblo en parte hasta donde participa de la propagación del saber popular aceptado y corriente en su grupo y aún adoptado de otros grupos.

Haciendo un análisis del concepto de pueblo o sociedad folk, en el caso de la música andina colombiana se evidencia que esta tradición musical está conformada por varios grupos que pueden ser de diferente estrato social. En el caso del festival Mono Núñez se presenta un fenómeno interesante; en los días de festival hay dos eventos alternos: el concurso de música andina colombiana y el festival de la plaza. El grupo que asiste al concurso es por lo general de clase media y alta puesto que el costo de la entrada a este evento es elevado y es donde se escuchan las últimas tendencias musicales derivadas de nuestro folclor. Encontramos aquí también otras formas interpretativas de temas

antiguos, arreglos contemporáneos con mucha influencia académica y nuevas composiciones de autores y compositores que buscan un espacio como creadores de folclor. Después de cada noche de concurso, los músicos se reúnen en tertulia fuera del protocolo formal del evento a compartir, entre anécdotas y algo de licor, la música de siempre; la música folclórica. En este espacio los músicos de todas las regiones pertenecientes a la zona andina se mezclan y funden sus ritmos, comparten sus técnicas de interpretación y se transmiten sus saberes en la oralidad y la espontaneidad. Cabe resaltar que estas tertulias se llevan a cabo por lo general en las amplias casas de la élite ginebrina. No todo el mundo puede entrar a menos que pertenezca a algún grupo musical que esté participando en el concurso o en el festival. La clase baja y media mientras tanto disfruta en la plaza de grupos más populares, diferentes a los intérpretes que están en concurso y a un menor precio.

En la plaza es donde se pueden apreciar, además de los participantes del concurso y grupos internacionales invitados, grupos de música folclórica y música popular que tienen poca o nula influencia académica. Son grupos familiares con distintas profesiones que se encuentran en sus casas para ensayar y logran cierta unidad musical; otros son grupos de amigos amantes de algún tipo de música en especial como la música andina latinoamericana, música de la costa atlántica y pacífica, entre otras. Es en este espacio donde el público se deleita con fusiones musicales de distintas regiones y países. No es extraño escuchar interpretaciones del folclor boliviano con un estilo colombiano o música colombiana fusionada con ritmos cubanos e instrumentos típicos como el famoso cajón peruano.

En la plaza se mantiene una tradición tanto como en el concurso. Al tener en cuenta el concepto de folclor y de lo popular se hacen evidentes distintas manifestaciones que se pueden ir categorizando tratando de extraer el folclor más puro. Dentro del concurso solamente se interpreta música andina colombiana; es un *congreso* de expresiones andinas de cuatro días. Los músicos y así mismo el jurado calificador deben tener un conocimiento muy claro sobre el folclor de esta zona para no caer en malas interpretaciones. Los músicos traen sus propuestas “innovadoras” en cierto sentido pero cuidándose siempre de mantener la esencia del folclor andino.

La influencia de la academia siempre trae debates entre el jurado y también entre el público que viene desde las diferentes regiones a acompañar a sus paisanos. Se evidencia nuevamente una polarización entre lo tradicional y las nuevas expresiones que van adquiriendo complejidad en cuanto a formas de componer y de armonizar. Últimamente la nueva música colombiana es difícil de tocar para cualquier persona del común que no tenga un conocimiento de la teoría musical y eso hace que las nuevas obras no se difundan fácilmente y alcancen esa vigencia folclórica. Ya tenemos claro que para que las manifestaciones sean folclóricas primero deben ser de conocimiento popular, que el pueblo se apropie de ellas de forma sencilla y espontánea de forma oral para que queden arraigadas en el colectivo, se difundan y se transmitan en la tradición.

Por lo tanto, las nuevas composiciones todavía no pueden definirse como folclóricas. El compositor y el jurado deben ser conscientes que las nuevas propuestas deben pasar por un proceso lento de popularización.

Lastimosamente, la música colombiana ha perdido vigencia en algunos grupos sociales, sobre todo en los de estrato bajo que no se identifican con las nuevas manifestaciones sumándose el hecho de que no se difunden a través de los medios masivos como la radio o la televisión (la versión del año 2013 del concurso no fue transmitida por televisión sino por internet y emisoras de radio en onda corta). Los pocos programas se escuchan en horarios de baja sintonía en programas especializados con un lenguaje complejo evidenciando el poco apoyo. El resultado es el desconocimiento y el olvido. Los grupos existentes siempre deben tocar las mismas canciones de antaño y se convierten en intérpretes de “música para viejitos” que los jóvenes no están interesados en escuchar pues ya no saben qué son las alpargatas, qué es un tiple, qué es una copla ni los quehaceres del campo. Las nuevas manifestaciones se quedan en grupos minoritarios por lo general de estrato medio y alto con cierto grado de educación que ha buscado la forma de mantener y dinamizar la música colombiana desde la resistencia y la oposición a las influyentes culturas extranjeras.

### **6.3 Los comienzos de un debate**

No pasaron 50 años luego de las batallas de independencia cuando Colombia comenzó a pensarse en términos de arte y expresión de la identidad y desde esa perspectiva, a preguntarse qué es lo propio del colombiano. Estamos hablando de mediados del siglo XIX poco tiempo después de las batallas de independencia que terminaran en 1819, tiempo en el cual un grupo de músicos sintió la necesidad de una música que se identificara con la idiosincrasia nacional de aquella época. De acuerdo a los estudios de Jaime Cortés Polanía,



el ánimo de definir una música nacional generó gran polémica y airados debates en los que músicos, filósofos, políticos y críticos del arte, entre otros, haciendo uso de los medios de comunicación como la radio y el periódico, se encontraron para tratar de dar solución a este problema de búsqueda de una identidad propia en aras de obtener una verdadera independencia del dominio europeo.

Una de las primeras afirmaciones sobre la música nacional citadas en el trabajo de Cortés (2004) la hace el político José María Samper que en 1867 escribió sobre el bambuco: “*Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos*”. (P.52) Afirmación que podría considerarse bastante válida teniendo en cuenta que las manifestaciones populares de aquella época no tenían mucha influencia europea; eran composiciones de personas del común sin ningún tipo de formación académica; era una expresión que gozaba de aceptación popular.

Juan Crisóstomo Osorio (Citado en Cortés 2004) también da su punto de vista admitiendo que no hay mucha información recolectada para dar una opinión más acertada sobre el tema. Sin embargo expresa en su texto: [...] “todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música carácter de nacionalidad” (P. 172). Y añade: “la historia de la música de un país es la relación de todos los acontecimientos que, desde su origen, hayan influido en el establecimiento y progreso del arte, así como los descubrimientos que se hayan hecho en él, dando asimismo una idea del carácter y estilo de su música” (P.173). Al final de su estudio, realizado desde una perspectiva histórica, el autor concluye y confiesa que no sabe a ciencia

cierta qué es la música nacional pero que definitivamente el pueblo colombiano la tiene (P.177).

El problema de la discusión se agravó un poco cuando empezaron a llegar músicos que habían estudiado en Europa; no se hicieron esperar sus apreciaciones influenciadas por la academia, alejándose de la perspectiva costumbrista que lo hacía “desde adentro”. Su valoración sobre esta música de pueblo fue categórica y negativa; Narciso Garay (1894) violinista panameño, expresó que quienes componían bambucos eran músicos menores y mediocres calificándolo como *aire bajo y plebeyo* y añadió: “*para redimirlo de esta condición se necesita un genio poderoso capaz de acometer la labor, se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos*” (Citado en Cortés, 2004, P. 53)

Otro músico, egresado de la escuela francesa y reformador de la escuela musical en Colombia bajo el cargo de director de la Academia Nacional de música fue el maestro Guillermo Uribe Holguín. Todos los cambios logrados durante su gestión se realizaron con el ánimo de hacer conocer el repertorio sinfónico europeo con el objetivo de formar músicos para emplearse profesionalmente en una orquesta sinfónica o banda que tuviera cierta estabilidad. Recién fundada la “Revista del Conservatorio” opinó lo siguiente sobre la música nacional.

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte nacional y arte popular. [...] Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad. (Citado en Cortés, 2002, P. 55).

Emilio Murillo por su parte, gran músico y defensor de las expresiones criollas, se debatió intensamente contra estos músicos presentando conciertos, publicando partituras, enseñando los diferentes ritmos que eran del gusto popular. Rápidamente encontró aliados tales como Alejandro Wills, Honorio Alarcón y el vallecaucano Gerónimo Velasco, entre otros como la radio y la prensa.

La labor de los medios de comunicación, atenta a la coyuntura generada, publicó las opiniones de los más influyentes personajes de la época para seguir de cerca el desenlace de la polémica. El trabajo de Cortés (2004) se centra en la colección del periódico Mundo al Día en la que realiza un estudio histórico de la música nacional entre 1924 y 1938 tiempo en que el debate de la búsqueda de un “alma nacional” tomó mayor fuerza.

Según Cortés, en 1927 la respuesta del periódico, al ser testigo y partícipe del intercambio de argumentos en pro y en contra de la música nacional fue la publicación de partituras bajo la impronta de *folk-lore colombiano*. Aunque eran obras escritas por autores colombianos, se incluían músicas que no pertenecían a los típicos aires nacionales como los tangos o las suites. Esta contradicción dio pie a nuevos y más airados intercambios entre los músicos de la academia y los músicos populares (Cortés, 2004, P.64).

Cortés (2004) evidencia que hubo un congreso de música en 1930 en el que se discutieron temas sobre la enseñanza de la música y se discutió sobre el nacionalismo musical. Los defensores reclamaron mayor apoyo por parte de

las escuelas pero lo que se comprobó finalmente fue un alejamiento cada vez más claro entre lo popular y lo académico. (P. 69)

La búsqueda que comenzó a mediados del siglo XIX por definir y difundir una música nacional finalmente tuvo lugar bajo el nombre de folclor; los investigadores dieron a conocer sus primeros resultados más o menos sistemáticos entre los años cuarenta y cincuenta. La colección Mundo al Día fue el producto de algunos que pretendieron imponer su punto de vista en la concepción de una música nacional, sin percatarse de que en realidad eran copartícipes del mismo proceso de consolidación de los elementos básicos que definieron las diversas prácticas de la música popular en Colombia (Idem, P. 70).

Este período de búsqueda de una identidad propia en cuanto a las expresiones artísticas, sobre todo las concernientes a la música es de gran importancia para el estudio de nuestro folclor y los estudios culturales en estos días; días de globalización, de dominación comercial y capitalismo, de influencias que llegan desde extremos opuestos del planeta en tiempo real y nos hacen partícipes de nuevas formas de ver el mundo y de abrir nuestras mentes a nuevas expresiones de manera consciente e inconsciente.

Al leer el libro de Cortés sobre la música nacional, y al leer la carta del jurado del concurso Mono Núñez acerca de la necesidad de un debate sobre la identificación de propuestas que compitan en calidad de inspiración poética e inventiva que permitan establecer un avance sustantivo en la calidad del repertorio y faciliten la apropiación popular evidencian que el debate está

vigente. Parece ser que la polémica no se ha superado tal vez porque no se han tenido en cuenta algunas variables al momento de hacer la crítica de las obras evaluadas.

Por ejemplo, en la afirmación de Samper, citado anteriormente, no se puede definir que la música colombiana es la que crean e interpretan los compositores colombianos. Hoy en día estamos más que seguros que el tango le pertenece a Argentina así como la habanera le pertenece a Cuba y la salsa le pertenece a Puerto Rico pero cualquier compositor, sin ser nativo puede participar en la composición de obras con aires distintos al de su propio país. Entonces tenemos un avance claro en el hecho que Colombia ya tiene definidos unos aires musicales que son identificados en cualquier parte del mundo como ritmos o músicas colombianas. Nuestro país tiene una riqueza musical que se ha dividido en cinco regiones que concuerdan con las regiones naturales; para este trabajo de grado solamente se toma la región andina, tierra de bambucos, pasillos, bundes, torbellinos, danzas, polcas, entre otros.

Contrario a Samper, la opinión de Osorio (1879) se acoge de una manera más acertada y general sobre las expresiones culturales de las distintas regiones sin importar su localización. El músico, el poeta o el pintor se expresa desde la realidad que lo rodea y lo puede expresar mediante diferentes formas o técnicas que pueden haber llegado de otras latitudes que se pueden “adoptar” pero finalmente el contenido de la obra refleja su manera de percibir su propio entorno. Es el caso del tango “Dolor que canta” escrito en 1927 por Luis A Calvo o la zamba “Negra mia” compuesta por Alejandro Wills en 1931, obras publicadas por la colección Mundo al Día. Son ritmos que no pertenecen a

nuestro folclor pero que hablan de las costumbres, tradiciones y sentimientos de los artistas de nuestra tierra.

Sobre los apuntes y opiniones de los músicos académicos se evidencia una visión aparentemente más amplia del concepto del arte. Obviamente el continente europeo nos lleva la delantera en cuanto al estudio de sus manifestaciones artísticas. Su historia, desarrollo y técnica es más avanzado desde cierta perspectiva; desde su perspectiva. Pero el hecho de desvalorizar manifestaciones que son muy diferentes a las de estos países no quiere decir que no se puedan considerar como expresiones artísticas cuando un grupo o comunidad se identifica con ellas. Se vuelven populares porque existe un vínculo muy estrecho entre la obra y el público que la aprecia y luego pasan a ser parte del folclor. Como Cortés lo indica, las composiciones de estos músicos *académicos* evidentemente eran de una mayor complejidad compositiva pero no afectaban el espíritu del pueblo porque simplemente no les eran familiares; era difícil que el pueblo se apropiara de estas obras con verdadero arraigo. Se quedaron escritas y ahora nadie las recuerda ni las interpreta; se quedaron en los archivos de música de las bibliotecas públicas del país para futuros estudios académicos.

#### **6.4 La historia de nunca acabar**

Uno de los eventos que marcaría un antes y un después en la historia de Colombia es el asesinato de uno de los más grandes líderes del pueblo colombiano Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Una época de polarización de un

país con dos élites políticas en constante guerra. Este período fue denominado como “La violencia”.

El historiador Arias (2011) hace un análisis de una época en que ni la fuerza pública pudo tener un dominio ante el poder del bipartidismo que, según él, se olvidó de todo; de los campesinos, de la educación y sobre todo del apoyo a la cultura. Gaitán era la esperanza del pueblo, puesto que fue uno de los políticos más influyentes de la historia colombiana. Su importancia radica en el papel inédito que le dio al problema social y a los sectores populares en esta época crítica. (P. 94). Su actividad política se centró en denunciar la feroz represión desatada por los conservadores y los militares. Después del asesinato de Gaitán las familias heredaron las afinidades políticas que fue uno de los factores de la identidad nacional.

Esta introducción se hace con el ánimo de contextualizar un poco más el análisis de las obras inéditas del Mono Núñez sobre la época que nos concierne entre 1970 y 2012 tiempo en el que fueron publicadas las obras ganadoras en la categoría de obra inédita del festival Mono Núñez puesto que algunos de los compositores vivieron en carne propia la violencia de aquellos días y esto se ve reflejado en sus composiciones.

Durante este tiempo el país continuaba su cambio. Pero a su vez persistían problemas de muy vieja data. La situación no se prestaba para un gran optimismo de parte del pueblo. Las desigualdades no disminuían de manera sustancial y la violencia fue el objeto de estudio predominante. Esto permitió al público abordar trabajos de calidad sobre la realidad nacional en todas sus facetas (Idem, P.135). En este punto, una actitud similar fue adoptada por las

nuevas corrientes artísticas y literarias que surgieron poco a poco con propuestas y discursos novedosos, propios de la vanguardia. De esta manera los sesenta y setenta constituyeron una especie de *edad de oro* de la literatura latinoamericana, en la que escritores que aparecieron en todo el continente lograron crear una obra de muy alta calidad literaria de importancia política, influenciados por los hechos revolucionarios ocurridos en Cuba, Chile, Argentina, entre otros. Latinoamérica estaba en búsqueda de una identidad propia. Cabe resaltar las obras de Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez, entre otros.

Arias explica que la renovación literaria se dio gracias a la publicación de revistas especialmente la revista *Mito* fundada a mediados de los cincuenta por Jorge Gaitán Durán. Aquí aparecieron textos inéditos de Manuel Mejía Vallejo, García Márquez, Álvaro Mutis al que se le sumaron otros novelistas y poetas como Manuel Zapata Olivella, Álvaro Cepeda Zamudio, Germán Espinosa, Andrés Caicedo, creadores de la gran diversidad literaria e ideológica que compartían en general un espíritu crítico frente a nuestra historia oficial desde nuevas perspectivas alejadas de posiciones bipartidistas en las que ya no se responsabiliza al adversario político, sino el interrogarse por los efectos que la violencia causó en los sobrevivientes y el imaginario colectivo. En el contexto cultural, se daba muestras de cierto despertar que aumentaba gracias al desarrollo económico y a la politización creciente de la sociedad que permitieron, a muchas de estas novelas, convertirse en éxitos literarios. Esta influencia también se ve reflejada en la música nacional; en el corpus de textos de las canciones del Mono Núñez son muy recurrentes los temas políticos y de



diferencia de clases que expresan el “compromiso” con la realidad nacional. También podemos destacar al maestro Obregón en cuyas pinturas se evidencia la politización del arte.

La participación de la mujer fue también muy importante. La agitación, el descontento y la militancia generaron una participación fundamental. Amplios sectores de la población femenina se apartaban cada vez más de los patrones en los que había sido encasillada la mujer colombiana. Destacadas mujeres desplegaron una ferviente actividad pública en todos los campos desde el político hasta el cultural. Dentro de este aspecto se encuentra Marta Traba con sus aportes a la crítica artística, Virginia Gutiérrez de Pineda, quien abrió nuevos senderos en los estudios sobre las estructuras familiares del país, la participación de la mujer en el nadaísmo, corriente literaria que pretendía escandalizar a la burguesía citadina. Todo esto impulsaría al estado por ponerse al día con la lucha emprendida por los sectores feministas. El gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978) se destacó ampliamente por su clara voluntad de promover los derechos de las mujeres estableciendo la igualdad jurídica de los sexos con los mismos derechos para decidir en torno a la vida de pareja.

Nuevas situaciones de conflicto surgieron en Colombia como las guerrillas y el narcotráfico, problemas de desplazamiento y la falta de reconocimiento de las minorías. Esto produjo en el país otro cambio considerable en la historia como lo fue la Constitución del 91. El presidente Virgilio Barco (1986-1990) propuso un cambio de fondo a la Constitución que había estado vigente casi por cien años. Los movimientos universitarios se dieron a la tarea de que en las

elecciones de 1990 se añadiera la “séptima papeleta” en la que se votaría por una reforma constitucional, hecho que se desarrolló en el gobierno de César Gaviria Trujillo (1990-1994) y donde participaron representantes de todos los sectores del país; campesinos, indígenas, sindicalistas, artistas, los partidos independientes y las guerrillas, lo que dio reconocimiento a la diversidad cultural y a los derechos del hombre que tanto promovía Simón Bolívar.

Si bien en las últimas décadas la sociedad colombiana ha logrado avances significativos que deben ser destacados, también es necesario puntualizar, de acuerdo con Arias (2011), que el país entró al siglo XXI con viejos problemas aún sin resolver que tienen que ver con la justicia social y la convivencia pacífica. Este autor plantea que todavía estamos en un estado en construcción que no ha logrado atender las necesidades básicas de la población en materia de bienestar social, educación entre otras: “En la historia de Colombia, no todo son tragedias ni los balances arrojan siempre saldos negativos. En estas páginas intentamos destacar la importancia de algunos cambios considerables en materia económica, social y política”.

Seguimos siendo testigos de la transformación de un país a través de la manifestación cultural. Las nuevas composiciones reflejan los distintos hechos que ponen a los receptores a reflexionar sobre la realidad del pueblo desde distintas perspectivas que proponen nuevos temas, nuevos paradigmas, con el ánimo de despertar una nueva conciencia colectiva. Y uno de los caminos con que se puede lograr es a través del arte, en el que encontramos los medios para intentar hacer parte de la sociedad y en la que queremos participar con

nuestra sensibilidad, con nuestra manera de ver el mundo, tal como lo queremos.

## 7. ANÁLISIS DEL CORPUS

A continuación se presenta un cuadro sinóptico de las obras analizadas en cuanto a los temas encontrados en la obra de Vergara y Vergara (1860) y su recurrencia en los temas inéditos ganadores del festival Mono Núñez.

<b>TEMAS</b>	<b>VERGARA 1860</b>	<b>MONO NUÑEZ 1894-2012</b>
Amor por la tierra	Lamentaciones de Puben	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Me voy a olvidar (Ramírez, 1987)</li> <li>• El milagro de mi tierra (Gutiérrez, 1990)</li> <li>• Bambuco de los abuelos (Romero, 2004)</li> </ul>
Temas sociales	Coplas en ritmo de Bunde  Soneto a Nariño (1823)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mi sementera (Liz, 1994)</li> <li>• El cuento de nunca contar (Posada, 2006)</li> </ul>
El amor que sueña	Yo me enamoré del aire Tomo III P. 85	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orgullosamente mujer (Ochoa, 1989)</li> <li>• Paisaje (Calderón, 1986)</li> <li>• En los esteros del mar (Gómez, 2012)</li> </ul>
Costumbrismo	Coplas indígenas Tomo III p. 85	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Me voy a olvidar (Ramírez, 1987)</li> <li>• Pasillo (Zapata, 1994)</li> <li>• Colombiana (Castrillón, 2012)</li> </ul>

### Nuevas temáticas

<b>Tema</b>	<b>obra</b>	<b>Autor</b>
Género	Orgullosamente mujer	Ochoa, 1989
Ecología	La casajosa	Piñeros, 2010
Urbano	Al caer el sol	Hermida, 2007

### Música y poesía

<b>Obra</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Autor</b>
Otra canción de cuna	Bambuco	Saavedra, 2000
Canción de luna	Bambuco	Hermida, 2006
Orgullosamente mujer	Bambuco	Ochoa, 1984

La historia de la música y la literatura colombiana tiene sus inicios justo antes del grito de independencia que se daría en 1810. Vergara (1860) es el primero de los historiadores que comienza a escribir las memorias de los eventos ocurridos desde antes del período de la colonia en materia de expresiones artísticas como la literatura, la poesía y la música. Dicho trabajo tenía como fin proyectar la civilización neogranadina de idioma castellano hacia las naciones de América y Europa con una clara oposición frente a la cultura inglesa y francesa que tenía sus propios planes de expansión y conquista (Padilla, 2008).

El capítulo XVIII del libro de Vergara hace alusión a la poesía popular. Por supuesto, sus valoraciones no son las mejores puesto que la influencia de España era bastante fuerte en aquel entonces; no había en la mente de estos intelectuales de la época una separación tajante con la madre patria, quien fuera la que daría a la mayoría de los pueblos de América la lengua española. Con el objetivo de indagar un poco más en profundidad sobre la evolución de las expresiones criollas, Vergara hace referencia a la novela de Jorge Isaac “La María” en la que el autor se refiere al bambuco y sus orígenes.

[...] Un poeta (Jorge Isaacs) le ha encontrado su verdadero origen africano en la tribu de Bambouk. El bambuco se toca en la bandola y es... ¿Qué podemos decir que es? Las primeras tentativas del amor que sueña; las primeras tristezas; la alegría del encuentro; el atrevimiento de un beso; el dolor de una despedida; la vuelta a la patria; el canto del hogar americano, a la sombra de un gualanday y en una noche de luna; todo eso se deletrea y se suspira en un bambuco. (Idem, P.76)

A partir de esta referencia se evidencian los primeros temas que han sido para los artistas colombianos los más recurrentes durante toda la historia de la música andina colombiana hasta nuestros días; días en los que esta música ha

pervivido en un pueblo considerado minoritario en el sentido que el público que mantiene y cultiva estas expresiones autóctonas decreció mucho con el tiempo hasta el punto en que se creyó que habían sido olvidadas del todo.

El primer concurso de música andina colombiana que se desarrolló en Ginebra Valle en 1974 fue para los músicos, los organizadores y el público en general un momento revelador en el que se evidenció el gran deseo de revivir antiguas tradiciones populares a través de la música. Todos los músicos querían participar y el espacio destinado para el evento no dio abasto y quedó mucha gente por fuera. Luego de este primer concurso, todo el territorio andino de Colombia solicitaba el derecho a participar en el certamen y así comenzó uno de los más importantes festivales de música colombiana, el concurso Mono Núñez.

Retomando al escritor Jorge Isaac, en su novela describe el bambuco como un ritmo originario de los Bambouk, tribu africana que fue traída como esclava a trabajar en las haciendas de los encomenderos en la época de la conquista y la colonia. Este ritmo tuvo tal fuerza y tanta acogida que fue utilizado para acompañar y dar ánimo a las tropas criollas en las batallas de independencia.

Para Vergara, este ritmo nunca fue considerado como música nacional por el simple hecho que no venía de España sino de los negros africanos vistos como lo más bajo, lo vulgar, o bárbaro, igual como era considerado lo indígena en aquella época sin embargo, es sensible al sentimiento que produce en los neogranadinos este ritmo.

*Aprisionado entre los salones, sobre las ebúrneas teclas de un piano o en el estrecho y misterioso recinto de una flauta, es todavía encantador. [...] su patria es el campo; su vestido, la ruana, su casa una bandola, y busca un corazón de mujer a la media luz de las estrellas [...]. Los*

*negros cantan nuestras coplas castellanas en sus bundes y en sus bambucos, y conservan algunos cantares peculiares que conservan con su bellísima voz con aires que ellos recuerdan o inventan, venciendo airoosamente las mayores dificultades del canto o de la música. (Idem, P.76)*

Sus consideraciones impresas en tres grandes tomos generaron los primeros debates sobre la búsqueda de una identidad nacional especialmente con la poesía y la música. Con esta inquietud, pocos años después de la batalla de Boyacá en 1819, algunos músicos sintieron la necesidad de una música que se identificara con la idiosincrasia nacional de la época, y así, comenzaron las discusiones entre filósofos, políticos, artistas, críticos de arte, entre otros, haciendo uso de la radio y el periódico (Cortés, 2004).

De estos acalorados debates entre académicos y músicos empíricos nacieron los primeros temas que han permanecido en los aires andinos colombianos: el amor por la tierra, los temas sociales, las costumbres y el amor que a lo largo del tiempo han sido testigos de la dinámica cultural en la que se ha venido desarrollando nuestro país entre logros, desastres y batallas.

### **7.1 El amor por la tierra**

Una de las características que se encuentra en la música andina colombiana es el ferviente amor por el territorio. Como toda música folclórica, representa la tradición, el entorno y las costumbres de los diversos grupos sociales que se encuentran a lo largo de las tres cordilleras de los Andes. En la mayoría de las canciones se encuentra un reflejo del pueblo como entorno geográfico, de paisajes montañosos, veredas, un sitio propicio para el amor y la prosperidad atravesado por los dos ríos mayores: el Cauca y el Magdalena.

En el texto, Vergara expone algunos de los mejores poemas escritos por poetas de la colonia en los que se encuentran las primeras manifestaciones que describen el aprecio a una tierra tan generosa, de distintos pisos térmicos, que dan la posibilidad de producir gran variedad de alimentos. Los escritos sobre la tierra generalmente expresan la riqueza de los paisajes y la generosidad de la tierra.

*Allí los ríos por los valles hondos  
Con suave y dulce murmurar corriendo  
Aquí y allí fecundidad llevaban  
Con su apacible y delicioso riego.  
El Cauca, sobre todos majestuoso,  
.....  
Adornadas sus pálidas orillas  
Con bosques y paisajes pintorescos  
¡Oh bosquecillos de frondosos mayos,  
Románticos do quiera y hechiceros! (Vergara, 1860)*

Este es un fragmento de uno de los cantos de José María Guesso (1779-1835) llamado *Lamentaciones de Púben (Popayán)*. Aunque este texto es un lamento, en el estilo de Guesso se manifiesta la sensibilidad hacia su tierra payanesa. Cabe resaltar que sobre este fragmento hay un pie de página en el que Antonio Gómez Restrepo (1869- 1947), literato y crítico literario, manifiesta su curiosidad por el uso de la palabra *romántico* para caracterizar ciertos estados del alma y ciertos aspectos melancólicos del paisaje manifestándose de esta manera la influencia francesa en el período histórico del romanticismo, época en la que se creó una revolución ideológica y que dan cuenta los textos que conforman el corpus de esta investigación.

Profundizando un poco más en el tema romántico, según Eric J. Jobsbawm en su libro *L'ère des révolutions*, Francia ha sido el país de fabricación de ideas



que han equipado a casi todo el mundo con soluciones a las políticas radicales y modelos de organización científica y técnica por medio de la *ideología del mundo moderno*, mentalidad que penetró en las resistentes civilizaciones europeas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (P. 74).

Muchos de los conceptos tradicionales como el lugar de nacimiento, o el término libertad, fueron aproximándose al concepto de “patria” o contrario a la libertad, el concepto de “esclavitud”. Estos se adoptaron con nuevas connotaciones de tipo político incorporados finalmente al socialismo moderno y al comunismo. De esta manera aparece el concepto de “nacionalismo” y “pueblo” como nación.

En cuanto a las artes en general, este periodo evidencia las grandes obras de gran extensión entre las naciones: en cuanto a la literatura, aparecen artistas como Balzac (1799-1850), Edgar Allan Poe (1809-1849), Herman Melville (1819-1891), etc. También se crea el género de la novela y aparece la ópera con Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi en Italia. En estos procesos, la Revolución francesa fue de inspiración para los artistas debido a los eventos públicos en los que estaban inmersos, hechos que modificaron su quehacer estético y sus modelos de creación. Como ejemplo, podemos citar el caso de Mozart quien escribió una ópera en favor de la masonería francesa de tinte político llamada “La flauta mágica” en 1790. De este periodo revolucionario, nace la creación artística de tipo “comprometido” por una conciencia y liberación nacional de unificación que se desarrollaba en aquella época.

El periodo romántico no solamente se podía declarar como un movimiento anti-burgués, sino, un movimiento que se desarrollaba en la individualidad, en la

naturaleza como fuente de espiritualidad, (lo que se convertiría luego en pensamiento folk) el anhelo por la sabiduría del pasado, el concepto del hombre como un héroe (tomando como ejemplo la obra “La heroica”, sinfonía que Beethoven le dedicara a Napoleón en 1804) y el cuestionamiento y la búsqueda de una verdad más elevada en el que aparece, entre otros, el concepto de “alienación” desarrollado por Marx. [Jobsbawm, 1970: capítulo 14]. Según Ocampo (1985), el concepto de folclor es la reafirmación de la identidad y el reconocimiento de un territorio con tradiciones que se oponen a tradiciones extranjeras en una constante resistencia y es en la música folclórica en la que se hace más comprensible el nacionalismo como el modo de expresión más natural constituido por herencia popular y denominado arte popular.

Volviendo al tema en estudio y haciendo mención de una época más reciente, en 1984 se abre la categoría de obra inédita en el concurso Mono Núñez y es en esta década en la que se recogen los más fervientes deseos de volver a vivenciar el pueblo tradicional de caminos destapados cubiertos por flores lejos del ruido de la gran ciudad, lugar que se aparta de lo natural, que solamente trae angustia, soledad e inseguridad. En 1987, Fabio A. Ramírez compuso la obra “Me voy a olvidar” en la que manifiesta la alegría de poder volver a la antigua campiña en el que los aspectos del entorno son para él de verdadera felicidad.

Como brilla aquí este amanecer ¡Esto si es un día!

En un manantial veo salpicar Toda la alegría

Me voy a olvidar de la gran ciudad y me quedo aquí

Sembrando amores cogiendo flores y así vivir. (Ramírez, 1987)

Revisando los archivos musicales ya por la segunda década del festival, La canción “El milagro de mi tierra” (Gutiérrez, 1990) es un claro ejemplo del romanticismo que sigue vivo en los artistas. Este es un texto compuesto por seis cuartetos escritos en versos de ocho sílabas interpretado en forma de bambuco. Los tres primeros cuartetos hablan de la experiencia constante con la tierra haciendo alusión al campesino que labra, que se esfuerza por tener ese acercamiento íntimo con ese ser vivo que le entrega sus saberes a través de la lectura de los diferentes fenómenos naturales en relación con la siembra; siente la fuerza de la tierra como parte de su cuerpo al que le ha podido sacar mucho provecho.

*Yo conozco tus caminos*

*Como conocer mis manos*

*Porque tus frutos maduros*

*Han saturado mis campos (Gutiérrez, 1990).*

Para el autor en este texto hay un claro agradecimiento al territorio en el que mora y hasta lo compara como algo sobrenatural pues, su dicha es tan inmensa que en cada verso muestra imágenes que proyectan una generosidad de la tierra casi celestial. La cuarta estrofa, se convierte entonces en una metáfora extendida que exalta el entorno como algo poderoso y divino; la tierra ha cumplido finalmente sus promesas que entre risas y llantos ha conseguido.

*Me has dado amor y canciones*

*En profusión de milagro*

*Me has multiplicado el pan*

*Y el vino me has consagrado (íbid)*

Finalmente, en el sexto cuarteto el autor expresa su comunión con su hábitat. El corazón de la tierra en las manos del campesino es el reflejo de la sabiduría que ella le ha entregado. Ahora se encuentra con la seguridad y al mismo tiempo la responsabilidad de que ese corazón no va a morir y que va a poder seguir obteniendo de él todo su conocimiento y sus riquezas.

*El oro de tus espigas*

*De blasones me ha colmado*

*Y es por ello que palpita*

*Tu corazón en mis manos (Íbid)*

Entre el año 2002 y el 2012 del archivo de canciones inéditas ganadoras, se recogen también algunos versos que manifiestan esa característica melancólica del romanticismo en cuanto al anhelo de volver a la tierra de antaño. Romero (2004) deja plasmado ese amor por la tierra en su texto “Bambuco de los abuelos” y hace alusión a las tradiciones y los eventos memorables que dieron identidad al territorio colombiano a través de los ritmos tradicionales. En este fragmento se rescata una reflexión sobre el territorio en cuanto a la comunión del hombre con su espacio geográfico.

*Quiero componer bambucos como hacían los abuelos*

*Bambucos que me contaban lo hermoso que era mi pueblo*

*Con palabras sencillitas revelaban el secreto*

*Del amor que se tenían las montañas y los cerros. (Romero, 2004)*

En los versos de este texto, se muestra un contraste entre el ahora y el pasado que evidencia el anhelo por volver a la sensibilidad por el entorno; a reconocerlo como algo muypreciado y misterioso pues, es a través de la

vivencia con la tierra que se puede comprender en parte la armonía de la naturaleza que nos recuerda que el hombre también hace parte de ella.

A través de estas obras expuestas en el contexto geográfico, se puede constatar la influencia del entorno en el pensamiento del artista que se sensibiliza ante ella, la valora y la extraña. Y ese sentimiento se mantiene con el correr del tiempo en los diferentes períodos de la historia del país.

Se rescató el poema de Gruesso de la época de la colonia y al confrontarlo con nuestra época se encuentra un sentimiento común pero se expresa de diferente forma. En el texto de Gruesso hay un estilo clásico de composición como lo es el soneto en el que el autor se mantiene en la rigidez de la estructura en la que se expresa tratando siempre de buscar las palabras más sonoras que se adecúen a la melodía y la prosodia del texto sin importar lo rebuscadas que parezcan. En contraste, los textos propuestos del concurso presentan una cualidad más simple en el proceso de composición en la que se alejan de la rigidez de lo clásico y no evidencian, en este punto, niveles estructurales más complejos puesto que son coplas que deben adecuarse al lenguaje musical para que el mensaje y la intención del autor sean comprendidos en una sola interpretación. De igual manera, la música en la que se funden estos textos mantiene sus formas muy establecidas y tradicionales con el objetivo de que el público logre identificarse con ellas sin el mayor esfuerzo. Cabe resaltar que estos textos son extraídos de un concurso en el que el público solamente tiene posibilidad de escuchar una sola vez el tema y su valoración influye al momento de escoger la obra ganadora. Finalmente, en lo concerniente al tema del entorno, estas obras manifiestan expresamente el

anhelo y la melancolía romántica de ideologías pasadas que siguen vigentes en la memoria de los artistas.

## 7.2 los temas sociales

Sobre este aspecto dentro de la representación artística se tiene como base los planteamientos de Roger Chartier (1992): Son diferentes las formas de expresión de una realidad social cambiante que tiene nuevos lectores u oidores de nuevas formas y estructuras en el sentido de comprender las relaciones que existen entre el espacio social y el imaginario social así como las formas en que los sistemas de representaciones dicen y omiten las mutaciones de una sociedad. En este punto aparece la expresión del desequilibrio social, la amargura, la alienación, el descontento o la insatisfacción, en textos que cumplen el propósito de hacer una crítica social.

Desde los primeros poemas recopilados por Vergara (1860) hasta nuestros días hay una clara descripción de las divisiones sociales hechas por la insatisfacción de intelectuales frustrados que denuncian la modificación constante de las relaciones de poder o por simples jornaleros que en sus narraciones expresan sus vivencias en aparente sumisión a la ideología de la época.

En el siguiente fragmento, Vergara rescata de la oralidad estas coplas en ritmo de bunde en el que cantan dos negros a dúo mientras trabajan en el trapiche:

*-¡Señó!*

*¡Tu amo te quiere vendé!*

*¿Po qué? ¿Po qué?*

*Poque no sabé molé*

*- Manque nunca sepa*

*Yo aprenderé,*

*Y si no aprendiere*

*Véndame uté. (Vergara, 1860)*

En este fragmento, los autores de poemas o canciones se muestran como testigos de una realidad social construyéndose como personajes inmersos en situaciones de desigualdad o como observadores en situaciones de desamparo, violencia o abandono dentro de la comunidad. Gran parte de estos textos se expresan por medio de narraciones en los cuales aparecen los personajes en un espacio y época determinados sorteando los problemas del diario vivir inmersos en una comunidad de diversidad étnica-cultural y una estratificación social que evidencia la discriminación y la invisibilización de los desvalidos.

Continuando con la obra de Vergara, el tipo de violencia que en aquel momento se vivía era la guerra independentista. El siguiente fragmento es de un negro que figuró como héroe en la guerra de aquel tiempo que fue herido varias veces y alcanzó el grado de cabo 2°. Había sido declarado libre varias veces pero también varias veces fue reclamado por su amo. Resignado a su suerte como esclavo el resto de su vida, cantaba en ritmo de yaraví<sup>1</sup> los sucesos de la campaña de Macaulay en Pasto de esta manera:

*Rompe e fuego e negro viejo*

*Sin má que diez compañero*

*Sobre cuarenta pastuso*

*Y los cogió prisionero. (Vergara, 1860, P.79)*

---

<sup>1</sup> Género musical mestizo que fusiona elementos formales del “Harawi” incaico y la poesía trovadoresca española evolucionada desde la época medieval y renacentista. Se expande por gran parte del virreinato peruano, Bolivia y Ecuador. Wikipedia.

Esta es la expresión del pueblo iletrado que vive guerra tras guerra de acuerdo a su propia manera de ver el mundo. Hay en este aparte, la grandeza del mulato pero envuelta entre las cadenas del destino que le tocó vivir al lado de los negreros y encomenderos.

En contraste, se muestra otra cara de esa guerra de independencia y es la de los generales y comandantes. Este es un fragmento de un soneto de las últimas palabras del general Nariño recogidas por sus amigos que en sus propias palabras manifestaba de esta manera en su agonía en 1823: -"Odié siempre por instinto a los tiranos, decía... Luchando contra ellos perdí cuanto tenía... Perdí hasta la Patria!... Cuando apareció por fin esa libertad por quien yo había sufrido tanto, lo primero que hizo fue tratar de ahogarme con sus propias manos!... Al aparecer el día lo saludaba yo preso... amenazado y desterrado!... Me han dado cadenas todos... me han calumniado!... Pero yo no he aborrecido ni á los que más me han perseguido!... Pónganme este epitafio, no quiero nada más y nada menos: AMÉ Á MI PATRIA: CUÁNTO FUE ESTE AMOR LO DIRÁ ALGÚN DÍA LA HISTORIA. No tengo qué dejar a mis hijos sino mi recuerdo!... a mi Patria le dejo mis cenizas!" (Vergara, P.51).

*Enemigo mortal de los tiranos  
Perdí familia, patria y cuanto había;  
Nació la libertad, por quien ardía,  
Y ahogarme quiso con sus propias manos.*

Este fragmento muestra la diferencia entre dos tipos de textos como lo son el texto oral expresado por el general Nariño en su lecho de muerte y el texto



poético compuesto por sus amigos que proyectan las imágenes de la lucha social por la independencia del pueblo colombiano. En las dos composiciones se aprecian formalmente diferentes estructuras en las que se puede identificar el segundo texto como artístico compuesto bajo la forma de soneto.

De la segunda década del festival, se encuentra un texto de 1994 escrito por Luis Alfonso Liz llamado “Mi sementera” en el que narra la vida del desplazado por la violencia que después de tanto andar por tierras extrañas tratando de escapar por mantener su familia a salvo de la guerra, la que valora como una “pendejada”, logrando al fin volver a su entorno. Con gran alegría expresa: “He vuelto a mi sementera cerquitica al Magdalena onde me siento feliz” y continúa:

Oh bendito oh hermoso mi terrón onde nací

Ya volvieron mis vecinos ya no hay violencia pu´aqui

Se acabó esa pendejada ya se puede trabajar

Y tomar rico guartolo sin que nadie cobre na. (Liz, 1994)

En este caso el ritmo de esta canción es una guabina, típica de la zona andina central de Colombia que contextualiza un lugar específico a lo largo del río Magdalena.

La mujer artista también se expresa desde la música en el ámbito social. El siguiente fragmento del festival de 2006, expone una crítica hacia una práctica que se volvió muy común entre los actores armados revolucionarios como lo es el secuestro.

*Ojalá fuera un mal sueño  
Que se acaba al despertar  
Un cuento que nunca nadie pudiera contar  
El de un lugar  
Donde parece que habita el peor villano  
Que crear pudiera la imaginación  
Que se ha empeñado en robarse los colores  
Y encerrar el brillo del sol en un cajón. (Posada, 2006)*

Este texto proyecta un período de tiempo en el que predomina la oscuridad dominada por la constante violencia que es la dueña de un gran poder que, como dice el texto, nadie ha podido detener y es su poder destructivo. La introducción musical de este tema se desarrolla evocando la famosa ronda infantil “El rey de España”. De acuerdo con Talens (1980), en el arte todo elemento es significativo, por lo tanto, esta introducción instrumental proyecta desde el comienzo el tema de la guerra desde una perspectiva infantil presentando una coherencia connotativa con el texto escrito que permite valorarlo como artístico en el que se superponen diferentes niveles semánticos dentro de una estructura única planteada por la compositora. La música nos introduce en un cuento clásico infantil y se relaciona con el texto escrito que habla de otro cuento de guerra pero de una guerra que es real. De esta manera, se evidencia una mutua implicación dialéctica entre la música y el texto; estos dos sistemas se complementan de manera significativa para el oyente.

Desde este nivel semántico, el lugar de este cuento escrito por Posada se manifiesta en la obra teniendo en cuenta el aire musical con el que acompaña el texto, en este caso, tenemos dos ritmos: el ritmo de marcha que se plantea en la introducción que hace referencia al tema de la guerra y el ritmo de danza que identifica nuestro territorio como lugar donde se desarrolla la narración del texto. Se presenta también una característica significativa para el que escucha esta canción que comienza con la frase “Ojalá fuera un mal sueño que se acaba al despertar” y no con la típica frase de “hace un tiempo atrás...” denunciando así una situación que aún no ha terminado.

Estos textos expresan dentro del folclor colombiano unas características similares que se siguen evidenciando a través de la historia de nuestro país y es la constante violencia vivida que afecta a todo el pueblo. Pero sus formas de expresión cambian de acuerdo al período histórico en que se vive. Como se evidenció al comienzo de este capítulo la guerra de independencia hace que todo un pueblo se una para luchar contra la fuerza dominante del extranjero pero más adelante, luego de la época conocida como “la violencia”, ya se evidencia una lucha entre clases sociales debido al desequilibrio en el manejo del poder.

Finalmente, se evidencia que este aspecto social es muy común dentro de las expresiones folclóricas porque se manifiesta el sentir profundo del pueblo que busca un balance entre el poder y las clases menos favorecidas dentro de la comunidad sensibilizándose a través de las formas estéticas que evolucionan en la medida que cambian los paradigmas dentro de la historia. Estos textos

construyen al oyente como un agente crítico que reconoce la problemática social y hace su aporte desde su propia realidad.

### **7.3 El amor que sueña**

A través de este trabajo de investigación se han analizado algunos tipos de afecto como el aprecio hacia la tierra, al desvalido que se encuentra en medio de la desigualdad social, pero el amor entre dos personas siempre será un tema recurrente en todas las épocas del ser humano. En esta parte de este trabajo se hará un rastreo de aquellas huellas textuales que denotan el discurso amoroso en los textos en los que se pueda identificar, como lo plantea Talens (1980), una dominancia estética que se articule en su estructura.

Muchos han sido los trabajos de investigación sobre la obra de Jorge Isaacs en su novela *La María* en el que se ha explorado el lenguaje del decoro y el amor entre Efraín y María en la época del romanticismo (Hoyos, 2010). Se evidencian símbolos, signos e indicios dentro del juego amoroso de los protagonistas. La investigadora mexicana Katya Mandoki (1994) explica las funciones comunicativas de los intercambios sociales que se gestan en la vida cotidiana a través del vestido, del lenguaje no verbal, la palabra casual, la postura y los gestos que al ponerse en contacto con el sujeto a través de los juegos, los estilos, las formas y los lenguajes crean una sensibilidad determinada. De esta manera la autora constituye cuatro registros o medios de intercambio estético: el registro léxico o de las palabras, el quinésico o corporal, el acústico o musical, la sonorización o lo no verbal y el icónico que está mediado por los objetos alrededor de la escena.

Cabe resaltar que para Talens, los conceptos que plantea Mandoki concuerdan con el análisis de textos dentro del nivel sintáctico desde la combinación de los elementos de expresión y es lo que se pretende identificar en el corpus de los textos de la categoría de obra inédita del Mono Núñez.

Tomando como partida la recopilación de textos de la colonia que hay en el libro de Vergara y Vergara se hace una distinción puesto que en este período el autor hace gran diferencia entre las expresiones populares y las expresiones de los intelectuales con herencia europea los cuales han accedido a una educación y vienen de una tradición española muy arraigada. Cabe resaltar que para Vergara, las expresiones populares son de muy poco valor y sobre la poesía popular: Él expresa que es “pobre en comparación de la poesía del mismo género en España”.

Esta es una copla de una serenata que Vergara (1860) valora como rústica

*Yo me enamoré del aire*

*Del aire de una mujer*

*Como la mujer es aire*

*En el aire me quedé. (Tomo III, p.85)*

En este texto no se nombra el autor precisamente porque es un texto que se ha popularizado en el pueblo y se vuelve anónimo puesto que la comunidad se identifica con él pero la sociedad burguesa de la época, haciendo buen uso de las formas poéticas como los sonetos, las odas o las sátiras, las publicaban con el nombre del autor aunque estas solamente eran del conocimiento de la clase alta quienes eran las personas letradas o alfabetizadas de la época.

De la categoría de obras inéditas ganadoras de la primera década del concurso celebrado en Ginebra Valle, encontramos varios textos en el que se encuentran esas huellas del discurso amoroso. El texto “Orgullosamente mujer” de Héctor Ochoa (1989), evidencia las marcas del lenguaje emotivo que evocan el amor.

*[...] Soy mujer, soy de trigo y de miel*

*Realidad de algún sueño fugaz*

*Fuego soy que se quema en tu piel,*

*Soy también, tu refugio de paz...*

*Pero vivo orgullosa de ser*

*Nueve lunas de luz y color*

*La mujer que desea tu amor*

*La que te ama.*

Este es un poema en el que el autor se sumerge en el corazón de la mujer dejando de un lado su propio concepto sobre ella y construye su imagen a través de lo que ella le va mostrando mediante los diferentes aspectos de la vida. Es una obra de reconocimiento a la pareja haciendo igualmente una reivindicación de su género.

Este fragmento corresponde a la segunda y cuarta estrofa en las que se proyectan varias frases kinésicas que se intercambian entre hombre y mujer. Las palabras utilizadas crean un estilo muy romántico, lleno de sensaciones y emociones que se presentan como la expresión de la conciencia y no de la vida pero en un modo convencionalmente poético, que para Lotman (1963), esto es: “lejos de la práctica de la vida” y se presentan como un sistema elevado,

superior del discurso, que encubre la práctica trivial (P. 116). Aparecen entonces palabras como miel, trigo, realidad, sueño, fuego y refugio que, confrontadas con el concepto de mujer, tienen un valor semántico particular que enriquece el contenido de la información dentro de la estructura lingüística creada por el autor en el que expresa su apreciación y sensibilidad por el género femenino.

Este es otro fragmento de un texto de la segunda década del festival en el que se evidencia el discurso amoroso.

*Paisaje que llevo en mi corazón*

*La noche en tu pelo el trigo en tu piel*

*Sonrisa que puso en ti un arbol*

*Ojos de amor labios de miel. (Calderón, 1992)*

Distinto en la forma de mostrar imágenes, el autor del texto “Paisaje” expresa sus sentimientos hacia la mujer pero en este caso cuando dice “la noche en tu pelo el trigo en tu piel...” se puede distinguir la distancia que toma el autor y de cómo trae del exterior elementos naturales de gran belleza que adornan el paisaje de la mujer. No se sumerge en “ella” como lo ha hecho Ochoa en *orgullosamente mujer* sino que desde su posición como varón, como un ser de género opuesto, pone en la mujer atributos que la exaltan de manera natural. En “Orgullosamente mujer”, ella “es” trigo, miel, fuego, etc, mientras que en Paisaje ella “tiene” o posee el oscuro de la noche, tiene el trigo en su piel, arboles en su sonrisa y labios de miel. Estas palabras que son comunes en los dos textos presentan sutiles diferencias en sus connotaciones y esto es lo que le da riqueza artística y estética a sus obras. De esta manera se pueden identificar dos estructuras de composición completamente diferentes en las que existe una correlación entre la comprensión de la significación de la palabra

separada y la semántica de la composición que se puede apreciar en su totalidad en los anexos.

Del año 2012 y para contrastar un poco más las estructuras de composición utilizadas por los autores se rescata este texto de Claudia Gómez llamado “En los esteros del mar”; una obra contemporánea con un trabajo armónico musical enriquecido que lo apartan de la apreciación precipitada del oyente común. Son composiciones que nos exigen más de una doble lectura para comprender su estructura y riqueza en el manejo del lenguaje escrito entrelazado con el lenguaje musical.

En este texto, escrito en ritmo de bambuco, la autora expresa su realidad lejos de su pareja. Encierra la costa donde se refleja su ser amado y extrañado en el que evoca todas sus sensaciones y emociones.

*Hoy el viento y el mar me llaman*

*Cuanto tiempo lejos de ti*

*Entre rocas azul y selva*

*Se estremece mi piel y así*

*Abrigándome en sus entrañas*

*Me lleva al fondo de su sentir*

*Es el silencio del mar*

*En tus aguas de amor eterno*

*Me refugio y vuelvo a nacer*

*En tu cielo blanco y sereno*

*Se presiente un amanecer*

*Como el río que el mar encuentra*

*Así yo te quiero encontrar*

*En los esteros del mar*



*En tus arenas hay mil huellas  
Desdibujando mi alma entera  
Fuego de mis entrañas misteriosas  
Entrelazadas a la estela de este murmullo  
Que no quiere que tú te vayas al anochecer  
Por los esteros del mar...*

*(Claudia Gómez, 2012)*

La primera estrofa es una introducción de su meditación en la que proyecta una playa que la predispone a unir su corazón con el ser que ama. Poco a poco va sumergiéndose en ese mar que se ha convertido en su amante en el que reconoce su refugio, su cielo y el sitio donde su vida, que es el río y a la vez el fuego, va a llegar; y aquí todos esos atributos naturales se confrontan y se complementan armónicamente en su ser llenando su vida de esperanza por ese ser lejano y fugaz. Ahora todas sus palabras cobran un nuevo sentido y la estructura utilizada, en su complejidad, pone de relieve la riqueza de la palabra en cuanto a su polisémica y la información que viene impregnada con la intención del autor se vuelve coherente en medio de tantos símbolos que parecen que no tuvieran relación alguna con lo que se quiere decir.

La exploración de este tipo de textos en el que el tema principal es el amor permite identificar composiciones con estructuras más complejas y elaboradas en comparación con los textos sociales, por ejemplo, en los que el discurso es más directo y denotativo. El uso del lenguaje en estos poemas que aluden al amor enriquecen a la palabra en sí misma y evidencia una conciencia que va más allá de la vida que se vive comúnmente y se sale de esa rutina y cotidianidad para pensar en el ser amado de forma más subjetiva y simbólica.

Se puede también evidenciar cómo la mujer hace sentir sus emociones sin ningún tipo de limitaciones proyectando imágenes desde otras perspectivas que enriquecen e impulsan la dinámica evolutiva del folclor nacional y esta

evolución se manifiesta en la medida que los artistas se liberan de los tabúes impuestos socialmente que se encuentran en sus conciencias. Lo importante en este punto es poder evidenciar una evolución en la manera de expresar el amor: en La María se encuentran rasgos y ambientes de mucho recato y pudor por parte de sus personajes creados por Isaacs, propios de una época moralmente reprimida en sus tradiciones y creencias. Ahora los artistas se “elevan” más allá de esos límites y trazan nuevas rutas de expresión, de humanidad.

#### **7.4 Los temas costumbristas**

El análisis de este aspecto dentro del contexto del festival Mono Núñez requiere escudriñar un poco más el concepto de folclor y se tomará como referencia a Javier Ocampo López (1985) quien define el folclor como la ciencia del saber popular; dicho de otra manera, es el estudio de la concepción del mundo y de la vida, elaborada por las masas populares. “El papel de esta disciplina es el reconocimiento de las maneras más auténticas de la cultura popular y nos señala su lucha contra la dependencia cultural extranjerizante” (P.12).

La tradición permite que no se olvide ese saber popular. Además, se debe considerar este fenómeno como un hecho anónimo en el que los aportes individuales se pierden puesto que el grupo cultural los absorbe y los toma para sí haciendo que sea de todos y para todos en el afán de resistirse a otras costumbres externas del territorio común creando de esta manera una forma de vivir distinta de otros grupos humanos. Steel, (1944 en Ocampo, 1985) afirma: “El pueblo es una sociedad folk, esto quiere decir, que es el conjunto de

supervivencias que convierten en pueblo a un grupo humano”. En este sentido el pueblo como espacio geográfico no es tan importante como lo es el *Lore* que es el “saber popular”, todo el mundo puede ser folk o pueblo en la medida en que participa de la propagación del saber popular aceptado en su grupo y aún adoptado de otros grupos. De esta manera, el grupo de personas que cultiva y protege la música andina colombiana se convierte en una sociedad folk sin importar la región de donde venga o su estratificación social, lo mismo se puede decir del festival de música del Pacífico Petronio Álvarez en el que se reúnen cada año en la ciudad de Cali todo el pueblo que se identifica con la cultura del Pacífico y allí están inscritos todos aquellos que participan del evento de manera activa.

Indagando más sobre este aspecto, en el libro de Vergara (1860) se encuentran unas coplas del cancionero colombiano en cuanto al saber popular en el que se transmiten las enseñanzas, tradiciones y creencias de un pueblo. Este texto expone las costumbres del indio en la época de la colonia en el que aconseja a su hijo en su lecho de muerte.

*Si fueres por un camino*

*Donde te dieran posada*

*Róbate aunque sea el cuchillo*

*Y vete de madrugada*

*Si cerrar la puerta mandan*

*Sabe que nada te cuesta*

*Hacer como que trancas*

*Pero dejándola abierta. (Tomo III, P.85)*

Este es un texto anónimo que evidencia algunos rasgos costumbristas de los indígenas de la época de la colonia. Utiliza un lenguaje muy directo que no requiere mayor profundización. A simple vista se evidencia que es un texto de tradición oral que trasmite una ideología que pasa de generación en generación.

Otro aspecto dentro del tema costumbrista es el tema de la ciudad como sitio para vivir. Es por lo general, un tema de oposición frente a la costumbre de vivir en una zona rural puesto que la vida campestre fue siempre una constante desde la conquista pasando por las grandes haciendas de los señores feudales y encomenderos hasta que los pequeños pueblos rurales finalmente se convirtieron en las grandes urbes de hoy.

Sobre este tema en particular, sobre la valoración de las maneras de vivir, uno de los primeros temas ganadores del festival es el texto “Me voy a olvidar”. El siguiente fragmento muestra elementos expresivos haciendo un contraste a través de los sentidos entre la ciudad y el campo.

*Me fui de allí muy lejos Queriéndome alejar*

*Dejar la soledad de aquella gran ciudad*

*Pa no escuchar su ruido me puse a caminar*

*Deje mi identidad Y al campo fui a parar*

*Como brilla aquí este amanecer ¡Esto si es un día!*

*En un manantial veo salpicar Toda la alegría*

*[..]*

*Y cambiaré las calles Por campos de verdad*

*Sentir la humedad Descalza al caminar*

*Y cantaré bambucos Al pie de un matorral*

(Ramírez, 1987)

En este tipo de textos, la relación autor-obra-receptor en los que se alude al receptor a mantener vivas las tradiciones se encuentra, por lo general, un discurso ideológico puesto que no plantea problemas en el nivel connotativo que crean en el oyente imágenes de reflexión crítica sino que el compositor se esfuerza en dar respuestas a determinada situación con un uso del lenguaje denotativo, por lo tanto, reprime en el receptor la capacidad y la libertad para producir significación (Talens, 1980). El objetivo es que el oyente se apropie del texto de una manera casi dogmática que en este caso es la predilección por el campo o lo rural. Lo significativo para este caso, en el que el oyente se identifica, sería la forma y el ritmo en que se compuso.

En cuanto a los ritmos folclóricos, Colombia, por su gran variedad geográfica y cultural tiene muchos ritmos tradicionales y los compositores acuden a ellos para “montar” en ellos sus textos y también para darles un lugar dentro de sus composiciones como tema de reconocimiento con los cuales los oyentes se identifican. De 1994 se recoge este texto de Doris Zapata que hace todo un poema a uno de los ritmos más representativos de Colombia como lo es el pasillo, exponiendo a través de él, el conjunto de tradiciones del pueblo andino.

*Nada así inspira en mí tantas pasiones*

*Ni le da a mi hacer de cantor tantas razones*

*Engalana mi voz con tu brillo*

*Dame amigo sublimes sonidos  
Que en ti yo escribiré agradecido  
Para darte una forma un sentido  
Cantaré con tu mágico acento  
Melodías de amores y olvidos  
Fiel amigo cadente y sentido  
Pasillo. (Zapata, 1994)*

Siguiendo un poco más adelante sobre la segunda década del festival, en el texto de Romero (2004) el bambuco de los abuelos, muestra un cuadro costumbrista que se resiste a ser olvidado. Es un tema que continúa vigente dentro del pueblo andino en el que se siguen rescatando las tradiciones de nuestros predecesores.

*Quiero componer bambucos como hacían los abuelos  
Bambucos que se vestían de alpargatas y sombrero  
Que contaban en sus notas las historias y los cuentos  
Y al golpe de un tiplecito me enseñaron lo que es bueno.*

En el último verso que corresponde a la primera estrofa del texto de Romero, la palabra “bueno” se refiere a toda esa herencia cultural del territorio como la música, los cuentos, las tradiciones y las creencias. Esta canción que está en ritmo de bambuco encierra muchas de las costumbres pasadas en cuanto al vestido, la oralidad y el arte a través de instrumentos típicos como lo es el tiple

al que se la han dedicado también muchas canciones<sup>2</sup>. En este texto no se puede especificar una región en particular puesto que no se explicita pero sobre el ritmo de bambuco, que es interpretado en toda la zona andina, se pueden diferenciar distintos “golpes” del tiple que nos podrían ayudar a especificarlo. El golpe o rasgueo en este típico instrumento de cuerda y la manera de interpretación de los otros instrumentos acompañantes son un distintivo regional, en el sentido de que no es lo mismo la ejecución de un bambuco sureño o un bambuco boyacense o un bambuco santandereano puesto que cada uno de ellos expresa el sentir de su propia tierra, por ejemplo en Nariño se toca el bambuco más lento que el bambuco huilense que es más ágil en su ejecución; por esta razón lo llaman también bambuco fiestero de manera que la ejecución del tiple exige distintas técnicas dependiendo del estilo de cada región. En otras regiones, como en Boyacá, se usan más instrumentos acompañantes y el tiple debe ejecutarse de manera más fuerte. Estos detalles hacen que el estilo de interpretación identifique un lugar geográfico.

Otro ejemplo de lo que se desea evidenciar sobre el tema cultural, se encuentra en el texto del compositor Ancízar Castrillón Santa (2012) perteneciente a la última década del concurso con el tema “Colombiana” en el que se encierra en un solo escrito la diversidad cultural y el amor por las tradiciones de pueblo colombiano.

---

<sup>2</sup> Es el caso de “tiplecito de mi vida” de Víctor Martínez Rivas con la música de Alejandro Wills, y “Hágame un tiple maestro de Bernardo Gutiérrez y Emilio Moncada

*Siento mil galopes de llanura brava  
Al son de capachos cuatros y maracas  
Siento las tamboras triples y guitarras  
Y a los acordeones meciendo añoranzas  
Llevo la dulzura que tiene la caña  
Y el café sembrado en mis esperanzas  
Llevo en la cumbia y las alpargatas  
Como los blasones de mi alegre raza*

*(Castrillón, 2012)*

Por supuesto, este texto y los anteriores son temas folclóricos de gran reconocimiento y aceptación dentro del pueblo andino en el que se valora ese “saber popular”; son indiscutiblemente temas ideológicos que se resisten abiertamente a las culturas extranjeras dominantes; sus formas de expresión son claras y directas y buscan la adhesión del receptor. Lastimosamente, estas formas culturales distintas a las del territorio colombiano se establecen actualmente con mucha fuerza a través de los medios de comunicación con objetivos puramente comerciales dentro de lo que hoy se denomina “empresas culturales” cuyo propósito no es la difusión del arte ni del saber popular sino del entretenimiento. Esta influencia mediática hace que la herencia cultural colombiana se encuentre casi siempre en peligro de ser olvidada y solo una minoría lucha en contra de su extinción.

En los temas expuestos anteriormente, a través de las distintas temáticas planteadas dentro del aspecto social o el del territorio, etc. incluyendo las composiciones rescatadas por Vergara en 1800, están envueltas en atmósferas



que evidencian algo “superior”. Se ha hablado de la mujer como algo divino, de la tierra como algo milagroso y celestial o de las tradiciones y las creencias populares como “lo bueno” como se constata en los aspectos analizados anteriormente, por ejemplo, en “El milagro de mi tierra” de Gutiérrez (1990). También se encuentran narraciones de cuentos de hadas en los que se encuentran grandes monstruos y héroes casi sobrenaturales en los que los artistas plantean nuevas realidades que proyectan situaciones de reflexión crítica a través de su quehacer artístico, es el caso del “cuento de nunca contar” de Posada (2006) en el cual se expone, desde su forma artística, la crítica situación de violencia del país.

### **7.5 Nuevas temáticas**

Dentro de las nuevas temáticas que se analizan a continuación, se evidencia una clara ausencia de lo divino. Los ideales se vuelven más realistas, terrenales y pragmáticos. La ciudad absorbe poco a poco al campo y los niños juegan en el asfalto, encerrados bajo la supervisión de los vigilantes de los conjuntos cerrados o de los jardines infantiles. El amor se puede encontrar en un viaje de subida por el ascensor a un décimo piso y el encuentro de una pequeña rana u observar el ordeño de la vaca por succionadores electromecánicos es un gran descubrimiento para muchos de los niños que creían que la leche se daba en los centros comerciales. En estos textos ya no hay dioses invisibles, han caído, ahora son de carne, hueso y tierra.

Como se ha venido diciendo, el concurso de música andina colombiana Mono Núñez es uno de los más importantes en el país en el que participan los

mejores exponentes de la cultura andina: compositores e intérpretes se reúnen por cuatro días para compartir sus saberes, vivencias y nuevas tendencias a través de la música. De esta manera, se han incorporado también otras temáticas que afectan a la comunidad global como son el tema ecológico, los temas de género y los temas urbanos.

En este sentido, en el corpus de las obras inéditas ganadoras del Mono Núñez se encuentra un texto que expresa una visión amplia en la manera de sensibilizarse en el mundo de nuestros días y es la obra de Héctor Ochoa quien, por medio de sus canciones, se ha hecho una figura reconocida en Colombia por su gran aporte al folclor nacional. Sus obras, entre las que figuran “El camino de la vida” y “Muy antioqueño” le han merecido hasta la nominación en el Hall de la fama de compositores latinos en Miami USA precisamente por su valoración y exaltación del sentimiento popular actual. Su canción “Orgullosamente mujer” es un símbolo de ese nuevo sentir del pueblo colombiano que evidencia la dinámica cultural en los diferentes aspectos de la realidad del país.

*...Soy mujer, ya no soy esclava, ni reina,  
Sé muy bien cuál es mi papel a conciencia  
Ya no soy un concepto inferior,  
Tengo iguales derechos que tú...*

*Ochoa, (1989)*

Cabe resaltar que este mismo texto se ha tomado para el análisis de otras temáticas en las que se destaca el aspecto del amor en el que se evidencia su calidad poética; pero también da cuenta de una influencia muy reciente e

importante en los temas de género puesto que hace un replanteamiento del concepto de mujer y hablar desde la mujer plantea una reflexión profunda en la sociedad a través de la sensibilidad por el otro, dejando de lado su propio sentir, su propia opinión, para permitir que “ella” sea la que hable y se exprese, proponiendo así, una reflexión crítica que comparte con el mundo masculino y femenino a través del ritmo evocador del bambuco. El compositor hace una descripción delicada y sutil, desde la ternura. Su composición muestra una visión contemporánea en la que se reconocen los derechos de la mujer luego de muchos años de lucha. Cabe resaltar sobre este aspecto, las luchas feministas como la del mes de *mayo del 68* en Francia hasta la *marcha de las putas* que tomó lugar en Canadá en 2011. Como lo dice el verso 1 de la tercera estrofa “Soy mujer, ya no soy esclava ni reina” Ochoa plantea un concepto distinto sobre la mujer, desde una perspectiva social y de género, en el que no se puede permitir pensamientos extremos hacia ella como su explotación haciendo provecho de su aparente debilidad o en el beneficio de su belleza en un pueblo de tradición patriarcal y machista.

Además de esta tendencia sobre el tema del género, se evidencia otra muy vital y de gran reflexión global como lo es el tema ecológico. Actualmente, uno de los máximos representantes de la música colombiana es el cantautor Jorge Velosa, quien a través de sus letras ha explorado nuevas maneras de replantear el tema cultura-ecosistema en los que hace visibles las realidades sociales, políticas, ambientales y culturales de los agentes sociales que recrean y reproducen la narrativa ambiental andina a través de la carranga, ritmo típico de la cultura boyacense, en el que se le reconoce como uno de sus

cofundadores (Cárdenas, 2010). Autor de obras Clásicas del repertorio andino colombiano como “La cucharita” presenta un nuevo repertorio en el que se hace referencia al aire, al agua, y a los temas de ciudad de una manera que invita a la reflexión dentro del contexto urbano en el que predomina la falta de conciencia, el desorden y la suciedad.

*...buscaré en los ríos...*

*...buscaré en las nubes...*

*...buscaré en los mares... (La gotica de agua).*

En relación con este tema ecológico, dentro de las obras ganadoras del festival, se encuentra un texto que hace referencia explícita de este aspecto. De la compositora Olga Piñeros (2010) se expone el tema “La cascajosa”, texto que describe el proceso del nacimiento y desarrollo de una quebrada. Es un tema a capela en ritmo de bambuco que invita a cuidar el agua.

*Se oye cantar a la cascajosa*

*Bajando alegre por la montaña*

*Y se multiplica en hilitos de agua*

*Y otras partes llegan también a crecer*

*Esta agüita clara con sabor a bosque*

*Debemos cuidarla, ayúdanos tú también.*

Cascajosa es el nombre de una quebrada ubicada en el Huila; el cascajo hace referencia a los fragmentos de piedra o de otros materiales que pueden quebrarse y es la fuerza del agua la que se los lleva<sup>3</sup>. En el texto se describe

---

<sup>3</sup> Wikipedia

todo el proceso del nacimiento de una quebrada a través del juego de voces que hacen los diferentes sonidos onomatopéyicos que evocan, desde el comienzo de la canción, la armonía de la naturaleza. La autora dice en su letra: “arriba en la montaña hay un ojito de agua” hace una distinción entre el campo, lo natural que está “arriba” y que provisiona de algo vital, y la ciudad que está “abajo” que es quien recibe el regalo del agua. El texto establece un vínculo entre dos conceptos: el campo y la ciudad. Se evidencia claramente una separación ideológica que valora el campo como algo vital y al mismo tiempo muy frágil por el poder destructivo del hombre urbano que es indiferente a este tipo de problemáticas ambientales.

Continuando con el tema urbano, es en la ciudad donde se crean nuevas formas de vida en comunidad. Los espacios de hábitat cada vez son más reducidos y se crean nuevos hábitos de subsistencia en los que la gente cambia la idea de vivir hacia lo ancho por la necesidad de construir hacia lo alto. El texto de Hermida, ganador a la mejor obra inédita en el 2007, proyecta esas nuevas imágenes de las costumbres en las grandes urbes:

*Su risa se oye hasta el pasillo*

*Al que me arroja el ascensor*

*Meto la llave y no la giro*

*Porque Luciana ya me abrió...*

*...Y todos mis dolores*

*Se tiñen de colores*

*Y el ruido de la calle se perdió*

*...Ella me cuida la vida*

*Aunque el grande soy yo.*

(Hermida, 2007)

El texto describe la relación entre un padre y su hija en el que entra en juego una armonía de tonalidades alegres y una letra que expresa la alegría inocente que se vive dentro del hogar en la ciudad. Pero en medio de esta historia ideal se manifiesta otro nivel semántico, otra estructura que encierra la visión del autor sobre la ciudad en la que hay que vivir encerrado y bajo llave, proyectando así, la urbe como un lugar inseguro que no da alegrías sino dolores como lo manifiesta en el verso cinco del fragmento expuesto. Finalmente dice: “ella me cuida la vida, aunque el grande soy yo”. En este punto el autor manifiesta su esperanza a la que se aferra, lo anima y lo recarga de fuerzas. Su esperanza se encuentra dentro de su hogar. No evidencia una esperanza que va por encima de lo terrenal, además, dentro de ese núcleo familiar, él es el más grande, él es ese *ser superior* que lleva la responsabilidad de sacar una familia adelante.

En este texto, que es dedicado a su hija, ciertamente se celebra la vida y el compositor lo refuerza con los recursos armónicos propios del lenguaje musical que proyectan esa alegría, formando un conjunto que manifiesta dos realidades que se contrastan entre el ruido y el caos de la ciudad con el abrazo esperanzador de la familia dentro del hogar.

De esta manera se evidencia en el folclor nacional una evolución dinámica que se ensambla con los nuevos paradigmas de la sociedad sensibilizándose ante ellos y planteando reflexiones críticas de esos temas que han emergido y que

son comunes dentro de la comunidad global. Se analizó el tema de género, el tema ecológico y el tema urbano en los que se proyectan imágenes muy recientes que incluyen problemáticas sociales de preocupación mundial que han influenciado a los artistas para plantear nuevas interpretaciones a través de sus obras. De esta manera se evidencia una mentalidad más realista y pragmática en la manera de ver el mundo que se aleja de lo espiritual, de lo sobrenatural, y se aferra más a su sentir y a su propia fuerza interior. Su esperanza está en la propia conciencia del hombre quien es, en últimas, el que habita este mundo.

## **7.6 Poesía y música**

En este apartado se caracterizarán algunas obras en relación con la forma en la medida en que ese cómo es lo que poéticamente se dice y, de esta manera, se da cuenta de algunas estructuras que se evidencian dentro del lenguaje poético en las obras del concurso Mono Núñez. Talens (en Lotman), plantea que cada autor (y cada texto) produce su propio modelo de realidad pues, no remite a un modelo externo más o menos verdadero sino que ofrece uno propio más o menos verosímil. En ese sentido, el lenguaje poético y literario no es en consecuencia, ni una proyección de lo real, ni su descripción, ni tampoco su comentario, ni su repetición. Es otra forma de lo real, mediante la cual nos es posible extraer de la fugacidad temporal algo del mundo en que nos encontramos.

En el texto artístico existe la posibilidad potencial de convertir todo elemento de la reserva de sentido en un subconjunto que determine la no rigidez del

lenguaje y viceversa (Talens, P.73), así, el autor acude a los recursos estilísticos que puedan hacer de su obra una mejor composición.

Para el análisis formal de los textos poéticos es muy importante, también, acercarse al estudio entonacional de la poesía a través del *silabotonismo*, en el que se resalta la destacada función que la entonación desempeña en cierta clase de textos poéticos en los que se da gran relevancia musical y polifónica. Para ello tomaré el estudio del investigador en semiótica y poesía Otto Ricardo Torres (2004), que coincide con Talens en que el estudio del texto poético o artístico es inefablemente semiótico<sup>4</sup>. La relación existente entre estos dos autores radica en que, en el texto artístico, un estudio meramente lingüístico solicita una *decodificación* pues se remite solamente al análisis gramatical, de la convención institucionalizada, en el que no cabe, por ejemplo, el análisis de la entonación poética que es distinta de la entonación prosaria. De esta manera Torres (2004) afirma:

[...] El enunciado prosario, con todo lo implicado en él, es sígnico, un hecho de langue, mientras que el enunciado poético, con, a su vez, todo lo implicado en él, es indicial, un acto de parole. Éste es, por decirlo así, el otro lado del habla. El primero de tipo lingüístico, solicita decodificación; el segundo, de índole semiótica, exige desciframiento, interpretación hermenéutica.

De acuerdo a lo anteriormente citado, Talens (1980) plantea que los elementos que transmiten la información, en este caso el texto, tienden siempre a

---

<sup>4</sup> El otro lado del habla. La entonación poética (2004) “Desde el lado del lector o del crítico, se hace necesario saber percibir estos nuevos registros de la lengua en el texto poético. Allí uno se enfrenta a dos dificultades: la primera, advertir que tales casos no son de leer sino de ver o percibir de modo semiótico y no lingüístico, y la segunda, que, puesto que no son enunciados convencionales de la lingüisticidad, no nos resultan fácilmente discernibles en lengua discursiva: a veces la lengua logra decir cosas que no podemos traducir en los primeros impulsos interpretativos” (P.43).



formalizarse; por otra parte, en el texto artístico, todo es significativo, nada es contingente. De este modo, la forma en arte es una parte del contenido puesto que indica significación y a través de este estudio se ha demostrado, que a veces, incluso es lo único que comunica un texto.

En arte se produce un enfrentamiento constante entre la representación de la unicidad del lenguaje y la posibilidad de elección entre sistemas artísticos adecuados (forma artística) marca sus distancias con el modelo del mundo propuesto por la lengua natural de donde parte, por eso el lenguaje del arte no permite traducción. (Talens, 1980)

Tomando en cuenta lo anterior, Del año 2000 se toma la obra de Carlos Castro Saavedra “Otra canción de cuna” musicalizada por Leonardo Gómez.

*/Carita /de tierra//, niño/ labrador/*

(aáa) (aáa) (áa) (aaá)

*/Tallito/ de- avena//, /ramito/ de- amor/*

(aáa) (aáa) (aáa) (aá)

*/Vienen / las semillas / a bailar / contigo/*

(áa/ (aaáa) (aaá) (aáa)

*/Y te traen/ dulces / - y granos / de trigo/*

(aaáa) (áa/ (aáa/ (aáa)

*/Por la cordillera / se- acercan/ tus sueños/*

(áa) (aaáa) (aáa) (aáa)

*/Por el monte/ grande / y el monte/ pequeño/*

(aaáa) (áa / aáa) (aáa)

*/Duérmete/ mi vida,/ duérmete / clavel/*

(áaa) (aáa) (áaa) (aá)

*Ramito /de leche,/ ramito/ de miel/*

(aáa) (aáa) (aáa) (aá)

(Saavedra, 2000)

Este texto está escrito en versos de doce sílabas (de arte mayor). Se ha hecho su escansión silabotónica<sup>5</sup> (Torres, 2004) para analizar el fenómeno entonativo del texto para contrastarlo luego con la melodía asignada por el compositor. Este poema está compuesto fundamentalmente por una observación del objeto en cuestión, en este caso, la observación de una madre hacia su hijo. Este sería el asunto de su composición global pero en el texto se encuentran dos discursos muy diferenciados:

Discurso A= Relación personal con el objeto en el que el observador participa.

Discurso B= Relación del objeto con el entorno en el que el observador no participa.

Estos dos discursos se dan en una composición global C de cuatro estrofas de dos versos en rima consonante. De esta manera se tiene una estructura global en el siguiente esquema:

C= A implica B en donde

C1= A1

C2= B1

C3= B2

C4= A2

---

<sup>5</sup> “En otro tipo o sistema aparece, además de la medida o escansión silábica fija en sílabas, pies o metros, la tendencia a hacer alternar regularmente en el verso las sílabas acentuadas con las no acentuadas; este tipo de verso se designa con el término silabotónico [...]” (Ibid, P.86).

Se encuentra entonces una primera estructura en la primera estrofa de base fonológica creada con la repetición del diminutivo ito en las que se relaciona la palabra tallo con avena y ramo con amor. Esta estructura es equivalente a la cuarta estrofa en la que se encuentra también una base de estructura fonológica por el mismo diminutivo que aparece en la primera estrofa y se repite en la cuarta relacionando otras dos palabras nuevas que son leche y miel. Esto crea en el poema un campo semántico que describe un retoño, un hijo, y este a su vez se relaciona con los primeros versos a través de una metáfora continuada o alegoría que describe una contemplación muy personal de un niño que vive en el campo. Se podría decir que un niño pequeño tiende por lo general a tener su cara sucia sin importar si es del campo o la ciudad pero en este caso la palabra labrador le da a la palabra tierra un significado más específico sobre esa tierra que está adherida en su cara que no es mugre o polvo sino una tierra fértil. Estas estrofas, uno y cuatro, se caracterizan por el uso de metáforas que muestran un tipo de relación muy cercana con el objeto observado al que se le dan atributos importantes que convergen finalmente, en la palabra vida como son avena, amor, clavel, leche y miel.

En las estrofas dos y tres hay un cambio en la estructura en la que se repite el recurso de la *personificación* en las que se relacionan las palabras semillas y sueños en estructura equivalente. Aparecen también de manera importante los verbos venir y acercar en tiempo presente y le dan al poema un aspecto de continuidad en el tiempo a través de dos palabras que se relacionan con el entorno del objeto observado en el que el observador no participa pero que describen la relación del niño con el fruto del trabajo en la tierra como lo son las

semillas y los sueños que vienen por los montes. De manera que el conjunto de estos versos proponen un movimiento en las proyecciones del poema en el que se percibe un comienzo y un final completando así un ciclo diario de vida.

En relación con el análisis de la música se tomarán, de acuerdo con la propuesta de Talens (1980), cuatro elementos de análisis como son melodía, ritmo, instrumentación y voz. Este último es el que servirá para establecer la relación entre lo musical y lo verbal. (P.107)

En cuanto a la melodía, se puede constatar que hay dos de ellas, distintas a la melodía y ritmo que el texto propone por sí mismo (como se mostró anteriormente su división en yambos) debido al hecho que es un poema musicalizado por otra persona, y estas se relacionan directamente en lo que se denomina musicalmente como contrapunto. Estas dos melodías (la melodía propuesta en la voz y el acompañamiento), juegan según el texto verbal al que le corresponde la melodía principal.

En cuanto al ritmo, es ritmo de Bambuco con variaciones en el tempo. Proponen un carácter pasivo y lento en las estrofas uno y cuatro y un carácter más ágil en la segunda y tercera estrofa, reforzando así, la equivalencia existente entre las estrofas en el plano verbal.

La instrumentación propuesta para este tema la compone un solo instrumento que es el contrabajo y es la otra voz que “juega” con la melodía principal. Podría decirse que representa al niño en el sentido que refuerza las imágenes presentadas por el texto verbal a través del cambio de dinámicas de tempo e intensidad musical.

Entre la voz y la melodía se percibe una inconsistencia. En este punto, se evidencia un problema entre la entonación del texto con la prosodia propuesta por la melodía en el hecho que la acentuación silabotónica de los versos no se ajusta a los acentos naturales que exige la música en el ritmo del bambuco. En el primer verso se puede observar (y escuchar en el anexo), por ejemplo, que “carita” tiene acento en la penúltima sílaba por ser una palabra grave /aáa/, pero en la melodía, se hace el acento en la antepenúltima sílaba, “cárita” /áaa/ lo que evidencia el problema prosódico que es un tema que los compositores deben respetar en los textos que se musicalizan. Este problema también se repite en el segundo verso con la palabra “tallito” y en el primer hemistiquio del último verso en la palabra “ramito”. En este caso, la melodía *destruye* el esfuerzo creativo del autor del poema en su propia musicalidad textual.

Hay cambios de tempo en la melodía en la que el contrabajo responde de forma consecuente, esto de acuerdo a las imágenes que presenta el texto en cuanto a las acciones que se muestran a través de las palabras; de esta manera se percibe una relación muy estrecha entre la melodía principal y el acompañamiento en la que el instrumento acompañante no se acoge estrictamente a la melodía que lleva el texto sino que refuerza esas proyecciones de una forma más libre. Al final de la obra, se repite dos veces el último hemistiquio de la última estrofa para darle un carácter conclusivo a la canción.

Ahora, se propone el análisis poético de otra canción que tiene, en este caso, el mismo autor y compositor

## CANCIÓN DE LUNA

Allí / estás / luna  
/ aá / / aá / / áa /  
Cuanto tiempo llevas esperando-/- al sol, esperando  
/ áa / / áa / / áa / / aaá / / aá / / aaáa /  
Allí / estás / luna  
/ aá / / aá / / áa /  
Guardando/ secretos con / la- eternidad, / vigilando  
/ aáa / / aáaa / / aáaa / / aaaá / / aaáa /

Y -estás / cansada / de callar  
/ aá / / aáa / / aaá /  
Y -estás / cansada / de ver / al tiempo / pasar  
/ aá / / aáa / / aá / / aáa / / aá /  
Y -estás / cansada / de brillar  
/ aá / / aáa / / aaá /  
Y -estás / cansada / de seguir / girando más  
/ aá / / aáa / / aaá / / aaaá /  
Y -estás / cansada ya, / de quien fue-/- y te reclamó  
/ aá / / aaáa / / aaá / / aaaá /  
Y -estás / cansada ya, / y por amor / te regaló  
/ aá / / aaáa / / aaaá / / aaaá /

Allí / estás / luna  
/ aá / / aá / / áa /  
Me conoces bien / todo lo / conoces tú, / lo conoces  
/ aaáa / / áa / / aáaa / / aaáa /  
Allí / está / luna  
/ aá / / aá / / áa /  
Sé de / tu tristeza, / tu resignación, / tu amargura  
/ áa / / aaáa / / aaaá / / aaáa /  
Allí / estás  
/ aá / / aá /

(Hermida, 2006)

Este es un poema de verso libre, un poco alejado de la poesía clásica y sus normas que eran muy rígidas en su tiempo, sobre todo en la métrica silábica, pero su particularidad radica en el ritmo propio que el texto produce en sí mismo y su acople a la melodía propuesta en la que texto y música se funden creando una obra muy compacta y en la que se evidencia su relación silabotónica y su realce compositivo visto desde la perspectiva de Torres (2004). Cabe resaltar, que la versión musical se ha cambiado el adverbio de

lugar “allí” por “ahí” y no tiene mucha diferencia en su uso dentro del paradigma vertical y no afecta tampoco en la métrica ni en el ritmo del poema; solamente una cuestión de sonoridad que para el punto de vista semiótico cobraría gran interés.

En este poema se acude al recurso de *la personificación*, en este caso, de la luna, que espera, que guarda, que ve, que brilla, que sigue y que conoce el pensamiento equivocado del hombre en su sentimentalismo. Se identifican dos repeticiones principales o leitmotiv: el primero: “allí estás luna” /aá/ /aá/ /áa/ y el segundo: “y estás cansada ya” /aá/ /aáaa/. A partir de esto, se puede dividir el texto en dos estructuras fundamentales basadas en estas repeticiones.

A través de la repetición “allí está luna” se encuentra una relación de equivalencia entre los primeros cuatro versos y los cuatro últimos; estos versos están en una relación de seis sílabas en el primero por quince sílabas en el segundo que se repite en el tercero y cuarto de la misma forma que en el onceavo, treceavo y catorceavo verso. Esta primera estructura, crea una cierta distancia entre el observador y el objeto observado por medio del adverbio “allí”.

La segunda estructura que se evidencia, está creada bajo la repetición “y estás cansada ya” en la que se leen seis versos que relacionan acciones o verbos como son: callar, pasar, ver, girar, reclamar, regalar que repercuten en una nueva observación de un objeto pasivo, evocador, como lo es la luna, en una imagen cargada de sacrificios que son difíciles de sobrellevar.

Su particularidad con respecto a la primera estructura, en la que se remite a la distancia entre el observador y el objeto observado por el adverbio *allí*, radica

en el hecho que las terminaciones en cada verso son en palabra aguda mientras que las de la otra estructura terminan en palabra grave. Esto da pie para subdividir el poema en tres partes que se pueden representar de la siguiente forma:

P: poema global, (P1 más P2 más P3).

A: estructura 1 (allí estás luna),

B: estructura 2 (y estás cansada ya), en donde:

P1= A1

P2= B1

P3= A2

El contraste entre los acentos de las terminaciones genera en el lector una *música distinta* que cambia de carácter entre la contemplación de un objeto distante y una observación desde el interior del objeto mismo.

En cuanto a la melodía, y en palabras del compositor, este tema “anti-luna”, se hizo en conjunto con la letra; de esta forma se llega a la fusión entre texto y música, algo que no se puede separar tan fácil, como se constata en el primer poema analizado en que la melodía se ha adaptado al texto. En este segundo caso estudiado, se aprecia más la fuerza de la obra desde cualquier ángulo que se tome, desde lo textual o lo musical, complementándose en una sola estructura muy estable, que se proyecta como un solo signo.

En la instrumentación de la obra, el autor y compositor ha decidido también la inclusión de un solo instrumento, que en este caso es la guitarra (que él mismo interpreta) está *arreglado* y pensado como instrumento acompañante a través del juego armónico. La guitarra *canta*, pero hace varias voces a la vez en cada



uno de sus acordes (polifonía armónica). El uso de pocos instrumentos acompañantes, obedece también a limitaciones presupuestales de la organización del concurso para esta categoría que solo admite un acompañante y el compositor debe asumir los gastos de transporte y alimentación de los que colaboran en su obra.

En cuanto al ritmo, como el lector habrá escuchado en la grabación, está escrito en forma de bambuco. El tempo utilizado es lento, con pocas variaciones y sin modulaciones tonales, pero muy rico en armonía y en cambios de intensidad que refuerzan las proyecciones que se hacen a través del texto ajustándose en cada subdivisión (silabotónica) para cada estructura ya analizada.

En lo concerniente a la voz y la música, Para este caso se puede constatar la pertinencia entre melodía y texto en el sentido del cuidado que se ha tenido en cuanto a los acentos de las palabras y la melodía haciendo que se ajusten sin evidenciar problemas prosódicos y de entonación. La melodía y la música del texto se realzan con tal fuerza que proyectan una imagen polifónica muy completa con apenas dos instrumentos como son la voz y la guitarra.

Para finalizar, tenemos una obra que durante este proceso investigativo ha estado muy presente, y es la obra de Héctor Ochoa “Orgullosamente mujer”, de la que ya se han evidenciado algunos aspectos culturales y sociales. Ahora se presenta para extraer de él su estructura poética a través del juego de palabras que este autor ha dispuesto para crear una de las canciones más representativas del cancionero colombiano. Fue un poco difícil dar con la disposición original de los versos para su estudio puesto que hay varias

versiones, pero finalmente fue a través de la maestra Beatriz Arellano con quien se pudo constatar la letra de este tema en su disposición original propuesta por el autor. Aquí se presenta con su escansión correspondiente.

*Soy mujer, / del principio /- hasta el fin, /delicada /- y sutil*  
*/ aaá / /aaáa/ /aaá/ /aaá / /aaá /*

*Soy la / ternura*  
*/ áa / / aáa /*

*Soy mujer, / soy la voz / de cristal*  
*/ aaá / / aaá / / aaá /*

*Soy la suma / total de / la dulzura*  
*/ aaáa / / aáa / / aaáa /*

*Soy la flor, / soy de trigo- /- y de miel*  
*/ aaá / / aaá / / aaá /*

*Realidad / de- algún sueño / fugaz*  
*/ aaá / / aaáa / / aá /*

*Fuego soy / que se quema -/- en tu piel*  
*/ áaa / / aaá / / aaá /*

*Soy también, / tu refugio / de paz*  
*/ aaá / / aaáa / / aá /*

*Soy mujer, / ya no soy - / - esclava / ni reina*  
*/ aaá / / aaá / / aáa / / aáa /*

*Sé muy bien / cuál es / mi papel / a conciencia*  
*/ aaá / / áa / / aaá / / aaáa /*

*tú*  
*Ya no soy – un / concepto- /- inferior, / tengo- i /- guales / derechos / que*

*/ aaáa / / aáa / / aaá / / áa / / áa / / aáa / / aá /*  
*Con la fuerza de / mi plenitud / canta / mi alma*  
*/ aaáa / / aaaá / / áa / / aáa /*

*Pero vivo- or /- gullosa / de ser*  
*/ aaáa / / aáa / / aá /*

*Nueve lunas / de luz- y / color*  
*/ aaáa / / aáa / / aá /*

*La mujer / que desea / tu- amor*  
*/ aaá / / aáa / / aá /*

*La que te ama*  
*/ aaáa /*

(Ochoa, 1989)

Este texto contiene desde su primera lectura, que se podría decir lingüística o lineal, un gran efecto en el lector. Está dividido en cuatro estrofas en las que se va *ampliando* la visión o el concepto de feminidad.

En la primera estrofa se acude a la mujer desde sí misma y para sí misma. Soy mujer, soy voz, soy suma, en las que se desarrolla el concepto. Ya luego aparecen, con cada uno de estos atributos, una serie de adjetivos que refuerzan su argumentación a través de frases kinésicas que proyectan a la mujer sensible.

En la segunda estrofa, se añade otro atributo: soy flor; pero la estrofa se desarrolla desde otra distancia, en la que se encuentra a la mujer en relación con la pareja y se plantea un nuevo juego de palabras: realidad, fuego y refugio, que tienen la particularidad de afectar al otro en un sentido en el que puede propiciar un ambiente, una nueva realidad que no solamente se encierra en el dar placer sino también ayuda y tranquilidad. En esta estrofa también se da un juego de rima consonante muy claro y mantiene su métrica de diez sílabas en cada verso. En medio de esta estructura, se relacionan las palabras: miel y piel y fugaz y paz que proyectan más imágenes kinésicas en el lector.

Para la tercera estrofa, hay otro cambio en la posición del autor porque ubica su objeto de estudio en un ambiente aún más amplio en el que se argumenta el concepto de mujer en la sociedad. Es una estrofa cargada de ideología social sin dejar de mostrar su aporte espiritual en cuanto a su alma como la fuerza que mueve a la mujer pero aquí, aparece también, una característica nueva en la exposición del concepto en la que se relaciona una definición con algo que

no es. Para este caso, se resalta: No soy esclava, no soy reina, no soy un concepto inferior.

No hay una métrica silábica definida puesto que esta estrofa está en verso libre pero se manifiesta en ella su riqueza entonativa que le da al texto una melodía propia con un ritmo constante a través del análisis silabotónico que se estudiará más adelante en lo referente a la melodía y la voz.

La cuarta estrofa hace referencia al cierre de la argumentación en la que la mujer sienta una posición. El autor nuevamente se ubica en el interior del objeto observado; descubre y resalta una función que cumple la mujer que es la de amar.

Entonces tenemos una estructura compuesta esencialmente por un tema argumentativo que se planteará de la siguiente forma:

$P = A1 + A2 + A3 + A4$  en donde:

A1: La mujer es para sí misma

A2: La mujer es para la pareja

A3: La mujer no es para la sociedad

A4: La mujer que ama

El hecho que sea un texto expositivo no quiere decir que no sea un texto artístico puesto que ya, a través de Talens, se manifiesta que hay textos artísticos que no evidencian una predominancia estética y que hay textos no artísticos que tienen una gran predominancia estética como se menciona en la metodología de esta investigación. La obra de Ochoa "Orgullosamente mujer" es un ejemplo de ello y se evidencia en los recursos poéticos utilizados y la

unión del lenguaje de base con una segunda estructura que es el lenguaje musical.

En cuanto a la melodía del texto en sí se puede decir que el discurso mantiene su continuidad a través de la sinalefa y le da una característica muy rítmica en el que el arreglo musical para este texto no permite cambios muy marcados en el tempo de la obra por ejemplo:

*Soy mujer, / del principio- /- hasta el fin, / delicada- /- y sutil*  
*/ aaá /      /aaáa/      /aaá/      /aaáa/      /aá/*

Aquí se encuentran dos sinalefas en las que *principio* y *fin* refuerzan una imagen dinámica en el tiempo.

*Ya no soy – un / concepto- /- inferior // tengo- i - gales / derechos / que*  
*tú*  
*/ aaáa /      / aáa      / aá /      / aaáa /      / aáa /      / aá /*

En este otro ejemplo, relacionándolo con la división silabotónica, si se lee con las sílabas, abajo del texto, el lector se percatará de la rítmica musical que se repite dos veces en la que la sinalefa juega un importante papel entonativo. Y a este papel entonativo que cumple este texto, se evidencia otra estructura kinésica a través de la tonalidad y atonalidad de las sílabas en cada verso en la que se da cuenta de una variedad melódica que se complementa estrechamente con las notas musicales y la armonía que lo acompaña.

Esta entonación rítmica del texto se ajusta a la forma de bambuco, en el que está montada la melodía. Se puede evidenciar que en este caso también la melodía se hizo al mismo tiempo que la música en la que se muestran varias estructuras muy compactas desde cualquier punto de vista. La obra cobra en su letra de un carácter expositivo y su melodía tradicional colombiana una gran significación para el oyente desde la primera escucha puesto que el texto es

muy claro con el uso metáforas simples pero con un efecto casi inmediato que, combinadas con el ritmo y la melodía, refuerzan las imágenes y las repeticiones, típicas en el texto artístico.

La instrumentación de este bambuco a dos voces (dueto vocal) se hace a través del formato típico de tiple, guitarra y bandola en la que cada instrumento cumple una función determinada. Por ejemplo, la bandola lleva una melodía alterna a la de la voz con la que refuerza las imágenes del texto y lo hace de una manera más libre, mientras que el tiple y la guitarra cumplen funciones armónicas de acompañamiento. El tiple también le da el *brillo* al tema y la guitarra se ejecuta en función de sostener el bajo y darle así un balance con respecto a las voces agudas de las intérpretes. Esta versión proyecta una imagen muy significativa dentro de las manifestaciones artísticas del pueblo andino que han tomado esta obra como parte de su folclor, cultura y tradición.

De esta manera se ha hecho un recorrido por las casi tres décadas del festival entre 1984, año en que se abrió la categoría de Obra Inédita dentro del festival y el año 2012, tomando obras que evidencian la creatividad poética de los compositores.

Estos textos que se han analizado dentro del tema poético muestran que no solamente el recurso de la métrica silábica es el más importante a la hora de valorar un poema, sino también ese recurso kinésico de la entonación silabotónica que se destaca en Torres (2004) que para el caso de la estas composiciones musicales cobra mayor importancia porque todo en el texto se vuelve rítmico, melódico y armónico. Esto se hace más consiente para el músico que para el poeta, puesto que no en todos los poemas se hace uso de

este recurso como lo plantea Torres, pero cabe resaltar que la escansión silabotónica se puede corroborar en todas las obras musicales que se han expuesto en este trabajo.

Si se hace una nueva lectura de todas las obras aquí expuestas sin duda se encontrará muchos elementos más que analizar, pues, como dice Adorno, las obras de arte son como mensajes dentro de la botella, constelaciones, y es necesario romper esos cristales desde donde miramos para llegar de manera más profunda a los textos que son en últimas la evidencia de una actividad social.

## CONCLUSIONES

Hasta aquí se ha hecho el análisis de los temas inéditos ganadores del concurso Mono Núñez. Se han tomado como evidencia diversas obras para el estudio de cada aspecto propuesto dentro de los objetivos planteados al comienzo de este trabajo para mostrar de esta manera cómo los artistas de la zona andina del país se sensibilizan desde distintas perspectivas para representar y pensar la sociedad y la cultura del pueblo a través de unos textos que mantienen viva la música colombiana denominada andina.

La caracterización de las obras en las últimas tres décadas del festival en la categoría de canción inédita muestra una recurrencia en los temas tales como el amor, la desigualdad social, el amor por la tierra y las costumbres. Estos temas parten, como se evidenció en este análisis, desde la época de la colonia. Es por eso que fue necesario el rastreo a través de la historia para encontrar esas huellas culturales que han pasado a través de los autores y compositores hasta nuestros días en sus distintas formas y ritmos. La obra de Vergara y Vergara (1860) ha sido el fundamento que permitió identificar estos temas que muestran una evolución de acuerdo a la época en que se vive y esto se evidenció en la forma en que se fueron exponiendo las obras en un orden cronológico corroborando las coyunturas sociales y culturales del momento.

De esta manera, se resaltan temas que se han constituido como “joyas” del repertorio andino colombiano como es el caso de “Orgullosamente mujer” de Héctor Ochoa (1989), obra que representa la tradición a través de la música, la sensibilidad por el entorno por parte de los autores, la evidencia de un pueblo



que se plantea nuevos paradigmas y nuevas formas de pensar una sociedad, la calidad poética de los autores y el reconocimiento de un pueblo que se identifica en ella.

Es muy importante tener siempre presente la historia de un pueblo para poder hacer una lectura más objetiva de los textos. De esta forma se logró evidenciar y describir los cambios y las transformaciones en la manera de representar el entorno y la mentalidad de la sociedad andina colombiana. Este análisis ha permitido dar cuenta de su dinamismo a través del tiempo en que los autores han sido testigos partícipes en estas tres últimas décadas de evolución.

La evolución de las expresiones culturales que se encuentran en estos textos nunca ha dejado de evidenciarse a lo largo de este recorrido analítico y han variado considerablemente desde un estilo muy riguroso en cuanto a las formas de composición desde el siglo correspondiente a la conquista (período influenciado por el barroco y el romanticismo) hasta nuestros días. Es evidente también, que el lenguaje utilizado en los nuevos textos es un lenguaje más simple y práctico que no busca sino la expresión de una realidad que afecta tanto al autor como al receptor en la que se sensibiliza, pero su belleza o valoración estética no radica en el reconocimiento de un amplio repertorio en el uso del vocabulario o en un uso más creativo de la rima o de la alteración astuta de las formas folclóricas tradicionales, sino de la identificación de distintas estructuras de significación que el texto en sí proyecta. La lectura de estos textos expone al lector a distintas formas de uso de un lenguaje, a veces “huidizo”, que obliga a buscar a través de sus intersticios toda su magia evocativa.

Es así como, a través de la semiótica, se resaltaron las diversas estructuras semánticas de los diferentes textos que ampliaron en este estudio la visión de los artistas sobre los diferentes temas planteados desde lo social, el espacio geográfico, el amor, la cultura y las nuevas temáticas de interés global a través del rastreo de las marcas textuales. Esto permitió comprobar la evolución de la cultura andina colombiana influenciada principalmente por los eventos históricos más relevantes que ocurrieron con el paso del tiempo en el mundo y en nuestro país y que hacen de esta música andina una música viva en el contexto artístico nacional.

En cuanto a la forma musical de los aires rítmicos como el pasillo o el bambuco, sus estructuras de composición se han mantenido sin cambios muy sustanciales; esto debido al respeto por el folclor, que en su anonimato, exige mantener las huellas que lo hacen reconocible y único entre otros ritmos latinoamericanos y las músicas del mundo. Sin embargo, el concurso crea cada vez mayores exigencias creativas e interpretativas que no alcanzan a ser significativas para la masa popular sino que quedan para el uso de un grupo específico, especializado y minoritario.

Continuando con el aspecto musical, nos encontramos con evoluciones más que todo dentro de lo armónico. Debido a la globalización a través de las nuevas tecnologías, las armonías que acompañan las melodías colombianas evidencian grandes cambios dentro del folclor nacional. Cabe resaltar que desde 1970 hubo un “despertar” de la música nacional que se denominó la “nueva música colombiana” en el que los compositores trataron de darle un *realce* a las melodías tradicionales frente a las manifestaciones extranjeras a

través de la influencia de armonías más modernas utilizadas en el Jazz y en la música clásica haciendo finalmente que los compositores y arreglistas requieran un conocimiento musical más elevado para presentar propuestas innovadoras como se exige en los concursos. Esto también creó la necesidad de que los intérpretes fueran de alto nivel musical así como los oyentes en cuanto al reconocimiento y valoración de los distintos ritmos, tímbricas y estilos. Poco a poco, estos cambios en la manera de expresar la música popular se ha concentrado dentro de un grupo social que como se dijo anteriormente es minoritario y restringido (denominado por Ocampo como un pueblo folk) que se identifica con las obras y apoya esas nuevas expresiones que a veces no encajan dentro de lo tradicional y plantean los recurrentes debates entre lo popular, lo tradicional y lo académico.

La manera de promover la nueva música andina, a manera de concurso, hace que el aspecto folclórico se pierda en su expresión espontánea puesto que las composiciones tienden a ser más complejas y elaboradas, sobre todo en el acompañamiento musical. Si nos preguntamos si hay una trasmisión dinámica de la tradición popular en el festival Mono Núñez la respuesta es que la tradición sí se trasmite anónimamente y espontáneamente en el encuentro de los músicos y los oyentes (sin importar de dónde provengan) pero fuera del protocolo y las normas del concurso. El evento sirve de excusa para compartir las diferentes manifestaciones culturales pero en las casas, en las calles o en los parques dentro de un ambiente festivo en el que se alimenta la hermandad y un espíritu común de amor por la música colombiana.

Finalmente este trabajo permitió profundizar en algunos conceptos que se fueron esclareciendo con el análisis de los diferentes textos; es el caso del concepto del arte, el concepto de pueblo y de folclor entre otros, que han permitido un mayor acercamiento a las obras para dar cuenta de un pueblo que existe por la escritura a través de la construcción y, al mismo tiempo, la deconstrucción de las palabras. Cuando se hacen varias lecturas de un texto y se profundiza en su estudio, encontramos nuevos niveles de significación; se encuentran grandes “revelaciones” que hablan abiertamente sobre la sensibilidad de los individuos frente a su entorno, cultura y tradición, como dice Adorno: “constelaciones verbales” que se dejan escuchar como en una gran polifonía musical.

El texto, independientemente del conocimiento consciente o no consciente del autor, evidencia un fenómeno social que es el de la escritura (Talens, 1980) y se explicita en la riqueza semántica que el autor le da a la palabra haciéndose dueño de su propio lenguaje. Muchas veces en los textos más simples se manifiestan nuevas realidades que se proyectan a veces de manera inconsciente. De manera que en este trabajo de investigación se ha profundizado de mayor manera en el texto y no en la mentalidad de los autores aunque sean ellos quienes toman finalmente las decisiones e intenciones de sus composiciones. En ese sentido se evoca a Joyce quien afirma que cada palabra del hombre, por muy banal, corrupta o insignificante, contiene una semilla renovadora y los ecos de una memoria ancestral, por lo tanto, nada puede ser desperdiable. Esto es lo que se ha evidenciado a lo largo de esta investigación: la sensibilidad dinámica del artista que piensa su entorno y

manifiesta su aporte desde su propio lenguaje pero efectivamente es el texto el que produce su propio modelo y quien ofrece los elementos necesarios para producir sobre ellos, la significación correspondiente y es, finalmente, el que influye sobre el entorno y propone un mundo mejor a través de la palabra. De esta forma, se da cuenta de un proceso concreto de producción de sentido en el que todo discurso es el producto de una transformación operada a partir de otros discursos, anteriores o paralelos, a la vez de convertir una materia en elemento que significa y este trabajo ha dado cuenta de esa práctica discursiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. (1970). Teoría estética. Madrid: Ediciones Akal.
- ARIAS, R. (2011). Historia de Colombia contemporánea: 1920-2010. Universidad de los Andes. Colombia.
- BERGER, P. Y LUCKMAN, T. (1968) La construcción social de la realidad. Argentina: Amorrortu Ediciones.
- CÁRDENAS, F. (2010) Narrativa musical carranguera, You tube y sujetos políticos en la canción de Jorge Velosa: exploraciones etnográficas. A contratiempo. No 15.
- CHÁVEZ, M. (2013). La poesía y el poeta contemporáneo. Conferencia llevada a cabo en la Universidad del Valle. ASOLINGUA. Cali. Valle.
- CHARTIER, R. (1992). El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa.
- CORTÉS, J. (2004). La música nacional popular colombiana en la colección del mundo al día (1924-1938). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.
- FUENTES, C. (1976). Cervantes o la crítica de la lectura. México D.F. Editorial Joaquín Mortiz S.A.
- HOBSBAWM, E. (1970) L'ère des révolutions: 1789-1848. France: Pluriel.
- LORENZANO, C. (1982). La estructura Psicosocial del arte. México: Siglo XXI.

- LOTMAN, J. (1970). Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura. Estructuralismo y literatura. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANDOKI, K. (1994). La prosaica desde la retórica. México: Grijalbo.
- MOLES, A. (1970). El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad. Estructuralismo y literatura. Buenos Aires: Nueva Visión.
- OCAMPO, J. (1985). Las fiestas y el folclor en Colombia. Colombia: El Áncora Editores.
- PADILLA, I. (2008). El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX: lectura de la historia en la literatura de la Nueva Granada de José María Vergara y Vergara. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- TALENS, J. y otros (1980). Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TORRES, O. (2004). El otro lado del habla. La entonación poética. Fondo editorial. Universidad EAFIT. Medellín.
- VERGARA, J. (1860). Historia de la literatura de la Nueva Granada: Desde la conquista hasta la independencia (1538-1820). Colombia: Biblioteca de la presidencia de Colombia.

## ANEXOS

### OTRA CANCIÓN DE CUNA

Carlos Castro Saavedra – Leonardo Gómez (2000)

Carita de tierra, niño labrador

Tallito de avena ramito de amor

Vienen las semillas a bailar contigo

Y te traen dulces y granos de trigo

Por la cordillera se acercan tus sueños

Por el monte grande y el monte pequeño

Duérmete mi vida, duérmete clavel

Ramito de leche ramito de miel.



## BAMBUCO DE LOS ABUELOS

María Victoria Romero V. (2004)

Quiero componer bambucos como hacían los abuelos  
Bambucos que se vestían de alpargatas y sombrero  
Que contaban en sus notas las historias y los cuentos  
Y al golpe de un tiplecito me enseñaron lo que es bueno

Los abuelos le contaban al bambuco sus secretos  
Y llevaban serenata pa expresar sus sentimientos  
Y si es que el amor golpeaba sin piedad sus sentimientos  
También lloraba el bambuco con el dolor de su dueño

Quiero componer bambucos como hacían los abuelos  
Bambucos que me contaban lo hermoso que era mi pueblo  
Con palabras sencillitas revelaban el secreto  
Del amor que se tenían las montañas y los cerros

Los abuelos se sentaban bajo un manto de luceros  
Al hablar con hidalguía las historias que vivieron  
Y entre sueños y esperanzas con su tiple montañero  
Tejieron en un bambuco la grandeza de mi pueblo.

Quiero componer bambucos como hacían los abuelos  
Y llenarlos de grandeza  
Como hacían los abuelos.

## ME VOY A OLVIDAR

Fabio A. Ramírez (1987)

Me fui de allí muy lejos Queriéndome alejar  
Dejar la soledad De aquella gran ciudad  
Pa no escuchar su ruido me puse a caminar  
Deje mi identidad Y al campo fui a parar

Como brilla aquí este amanecer ¡Esto si es un día!  
En un manantial veo salpicar Toda la alegría  
Me voy a olvidar de la gran ciudad y me quedo aquí  
Sembrando amores cogiendo flores y así vivir

Y cambiaré las calles Por campos de verdad  
Sentir la humedad Descalza al caminar  
Y cantaré bambucos Al pie de un matorral  
Mi voz inundará a un bello manantial

Me voy a olvidar De todo lo que fui  
Cantaré, amaré, al fin seré feliz  
Y pondré una flor al sol que me alumbró  
Y sin temores besar las flores y así vivir

A la noche aquí veo derramar toda su fortuna  
Reflejo de luz que alumbrando va esa si es la luna  
Me voy a olvidar de la gran ciudad y me quedo aquí  
Sembrando amores cogiendo flores y así vivir

Y cambiaré las calles Por campos de verdad  
Sentir la humedad Descalza al caminar

Y cantaré bambucos Al pie de un matorral  
Mi voz inundará A un bello manantial.

## ORGULLOSAMENTE MUJER

Héctor Ochoa (1989)

Soy mujer, del principio hasta el fin, delicada y sutil

Soy la ternura.

Soy mujer, soy la voz de cristal,

Soy la suma total de la dulzura.

Soy la flor, soy de trigo y de miel,

Realidad de algún sueño fugaz.

Fuego soy que se mezcla en tu piel,

Soy también tu refugio de paz.

Soy mujer ya no soy esclava, ni reina,

Sé muy bien cuál es mi papel a conciencia.

Ya no soy un concepto inferior, tengo iguales derechos que tú,

Con la fuerza de mi plenitud canta mi alma.

Porque vivo orgullosa de ser

Nueve lunas de luz y color,

La mujer que desea tu amor

La que te ama.

## EL MILAGRO DE MI TIERRA

Bernardo Gutiérrez (1990)

Yo conozco tus caminos

Como conocer mis manos

Porque tus frutos maduros

Han saturado mis campos

Es música de los vientos

La de tus arroyos claros

Que me alumbran tus paisajes

Como la luna en los charcos

Todo aquí lo he conseguido

Nada aquí se me ha negado

Ni el contagio de la risa

Ni el agrio sabor del llanto

Me has dado amor y canciones

En profusión de milagro

Me has multiplicado el pan

Y el vino me has consagrado

Me has vuelto más blanco el lecho

Mi camino has tapizado

Con la flor de tus cafetos

Y el perfume de tus guamos

El oro de tus espigas

De blasones me ha colmado

Y es por ello que palpita

Tu corazón en mis manos.

PAISAJE

Guillermo Calderón (1992)

Paisaje que llevo en mi corazón  
La noche en tu pelo el trigo en tu piel  
Sonrisa que puso en ti un arrebol  
Ojos de amor labios de miel

Caminos de suave vereda que empieza en tus manos  
Que lleva hasta un mágico mundo entre fuego y cascadas cuando nos amamos  
Y a veces escucho un suave decir  
Pregunta si siempre ha de ser así

Hay amor remanso y llano  
Luz que Dios hizo mujer  
Hay amor cuanto te amo  
Cada vez y hoy más que ayer

Igual o más que ayer amor  
Igual o más que ayer  
Dios sabe cuánto más  
Yo no lo sé.

## PASILLO

Doris Zapata Londoño (1994)

Sentirás que un gran suspiro te envuelve el alma  
Cuando escuches un rumor que triste vaga  
Como acaricia tímido y dulce el viento tu cara  
Como la lluvia moja el cristal de tu ventana

Sentirás que cada nota te arrebatara  
Un poco de hoy un poco de ayer  
Recuerdos que guardas  
Él es quien sabe de amor y quimeras  
Quien enjuga del dolor las penas  
Su cantar cual fuego te quema  
Te descubre y te aferra  
En su armónico cuerpo de seda  
Guarda historias que a solas le cuentas  
Su dulzor su más íntima queja te enreda

Nada así inspira en mí tantas pasiones  
Ni le da a mi hacer de cantor tantas razones  
Engalana mi voz con tu brillo  
Dame amigo sublimes sonidos  
Que en ti yo escribiré agradecido  
Para darte una forma un sentido  
Cantaré con tu mágico acento  
Melodías de amores y olvidos  
Fiel amigo cadente y sentido  
Pasillo.



## MI SEMENTERA

Luis Alfonso Liz (1994)

He vuelto a mi sementera cerquitica al Magdalena onde me siento feliz  
Después de tanto correrme trabajando como un burro he podido conseguir  
Vengo con toa mi familia que yo quiero con amor  
Mi morena mis hijitos y mi perro cazador (bis)

Pa este año tengo pensao sembrar una cochonera algodón y ajonjolí  
Y si logro la cosecha tendré plata pa pagar unas culebras por ahí  
Y comprarle a mi mujer que tanto yo se querer  
Unos tubos una falda y una máquina e coser (bis)

Oh bendito oh hermoso mi terrón onde nací  
Ya volvieron mis vecinos ya no hay violencia pu' aquí  
Se acabó esa pendejada ya se puede trabajar  
Y tomar rico quartolo sin que nadie cobre na

Oh bendito oh hermoso mi terrón onde nací  
Con mi negra viviremos a la voluntad de Dios  
Ya encargamos otro guámbito pa otra más felicidad  
Más linda es mi sementera y allí sembraré la paz (bis).

## LA CASCAJOSA

María Olga Piñeros (2008)

En ese monte arriba lleno de verdor  
Hay un ojito de agua que conozco yo  
Gracias al follaje que la protegió  
Logró al fin convertirse en el río que es hoy

Entre árboles y maleza sombra y mucho sol  
Nace esta quebradita con mucha ilusión  
Primero un chorrito, un arroyo tal vez  
Y luego un riachuelo, quebrada después

Y con tanta agua que ha llegado a tener  
Una gran cascada, Cascajosa es  
Y es que muchos árboles debemos sembrar  
Para que la agüita agüita, pueda así brotar

Se oye cantar a la cascajosa  
Bajando alegre por la montaña  
Y con ese canto acompaña al monte  
Que desde lo alto la ha visto crecer  
Esta agüita clara, con sabor a bosque  
Debemos cuidarla, ayúdanos tú también

Moviendo las piedras con su balanceo  
El agua produce un lindo rumor  
Y con su torrente arrastra el cascajo  
Revuelve la espuma a su alrededor

Se oye cantar a la Cascajosa  
Bajando alegre por la montaña  
Y se multiplica en hilos de agua  
Que otras partes llegan también a crecer  
Esta agüita clara, con sabor a bosque  
Debemos cuidarla, ayúdanos tú también.

## EN LOS ESTEROS DEL MAR

Claudia Gómez (2012)

Hoy el viento y el mar me llaman

Cuanto tiempo lejos de ti

Entre rocas azul y selva

Se estremece mi piel y así

Abrigándome en sus entrañas

Me lleva al fondo de su sentir

Es el silencio del mar

En tus aguas de amor eterno

Me refugio y vuelvo a nacer

En tu cielo blanco y sereno

Se presiente un amanecer

Como el río que el mar encuentra

Así yo te quiero encontrar

En los esteros del mar

En tus arenas hay mil huellas

Desdibujando mi alma entera

Fuego de mis entrañas misteriosas

Entrelazadas a la estela de este murmullo

Que no quiere que tú te vayas al anochecer

Por los esteros del mar

Sol de agua, piedra, luna

Mar de arena viento, sol

Cielo blanco, lluvia plata

Aire de tu respirar.

## AL CAER EL SOL

Luis Fernando Hermida (2008)

Su risa se oye hasta el pasillo  
Al que me arroja el ascensor  
Meto la llave y no la giro  
Porque Luciana ya me abrió

Hoy me enseñaron hasta el cinco  
Dice feliz con emoción  
Luego me abraza y pide a gritos  
Que pinte un sol y un gran león  
Y todos mis dolores  
Se tiñen de colores  
Y el ruido de la calle se perdió  
Me escondo entre su risa  
Ya nada me lastima  
Luciana me desnuda el corazón  
Me muestra en nubes  
Un gato cantor  
Que cuenta cuentos  
Al son de un tambor  
De un arcoíris empieza a nacer  
Extrae la esperanza que me hace creer  
Y al caer el sol duerme con mi voz  
Ella me cuida la vida  
Aunque el grande soy yo

## CANCIÓN DE LUNA

Luis Fernando Hermida (2006)

Allí estás luna

Cuanto tiempo llevas esperando al sol, esperando

Allí estás luna

Guardando secretos con la eternidad, vigilando

Y estás cansada de callar

Y estás cansada de ver al tiempo pasar

Y estás cansada de brillar

Y estás cansada de seguir girando más

Y estás cansada ya, de quien fue y te reclamó

Y estás cansada ya, y por amor te regaló

Allí estas luna

Me conoces bien todo lo conoces tú, lo conoces

Allí está luna

Se de tu tristeza, tu resignación, tu amargura.

## COLOMBIANA

Ancízar Castrillón Santa – Fernando Salazar Wagner (2012)

Llevo la bandera enredada en mi alma  
Y en mi piel aroma de selva y montaña  
Siento los pregones de mil serenatas  
Que llenan de vida nuestras madrugadas

Llevo la dulzura que tiene la caña  
Y el café sembrado en mis esperanzas  
Llevo en mí la cumbia y las alpargatas  
Como los blasones de mi alegre raza

Siento los rumores de mares que bañan  
Las hermosas costas de mi amada patria  
Llevo de mi madre su fe y esperanza  
De mi patria el reto de un mejor mañana

Siento mil galopes de llanura brava  
Al son de capachos cuatros y maracas  
Siento las tamboras triples y guitarras  
Y a los acordeones meciendo añoranzas

Llevo la dulzura que tiene la caña  
Y el café sembrado en mis esperanzas  
Llevo en mí la cumbia y las alpargatas  
Como los blasones de mi alegre raza



Siento los rumores de mares que bañan  
Las hermosas costas de mi amada patria  
Llevo cuanto amo dentro de mis nostalgias  
Pero sobre todo siento en mí el orgullo de ser colombiana.