

***“NO DOY POR TODOS ELLOS EL AIRE DE MI LUGAR”:***  
**LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD COLOMBIANA A**  
**TRAVÉS DEL BAMBUCO EN EL SIGLO XIX**

**JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE ARTE**

**BELLATERRA, JULIO DE 2006**

***“NO DOY POR TODOS ELLOS EL AIRE DE MI LUGAR”:***  
**LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD COLOMBIANA A**  
**TRAVÉS DEL BAMBUCO EN EL SIGLO XIX**

**JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR EN MUSICOLOGÍA**

**DIRECTOR DE TESIS:**  
**DOCTOR JAUME AYATS**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE ARTE**

**BELLATERRA, JULIO DE 2006**

*A Ginny*

## AGRADECIMIENTOS

En medio de ese ir y venir entre Barcelona y Bogotá, fueron muchas las personas importantes que de una u otra manera colaboraron en la realización de este proyecto investigativo, sin las cuales hubiera sido muy difícil sacar a flote este escrito.

Deseo agradecer a mi tutor, el Dr. Jaume Aytas, testigo de la evolución de este proyecto, quien con sus valiosas observaciones y consejos ayudó de manera eficaz en la transformación de este documento. A Lillyam González y Alejandro Molano por la revisión de la redacción de este escrito y por sus apreciaciones sobre el análisis de texto. A Luís Miguel González por la ingeniería de sonido en las grabaciones musicales que acompañan a esta investigación. A Emilio y Rosalba, mis padres, incansables patrocinadores de todas mis ideas. Y a Ginny, porque su compañía hizo más fácil este arduo camino.

También quisiera dar las gracias a todos los músicos de la zona andina colombiana, compañeros *bambuqueros*, quienes siempre estuvieron atentos a responder mis preguntas y porque en sus manos, afortunadamente, el bambuco sigue campante su camino.

*“¡Lejos Verdi, Auber, Mozart!  
son vuestros aires muy bellos,  
más no doy por todos ellos  
el aire de mi lugar”*

**Rafael Pombo**  
(1872)

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
I MARCO DE REFERENCIA	23
1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA	23
1.1 Región Andina	24
1.2 Región Caribe	25
1.3 Región del Pacífico	25
1.4 Región de la Amazonía	26
1.5 Región de la Orinoquía	26
1.6 Región Insular	27
1.7 Bogotá	27
2. COLOMBIA EN EL SIGLO XIX	29
3. EL BAMBUCO	32
3.1 Organología y técnicas de interpretación	32
3.1.1 Bandola	33
3.1.2 Tiple	36
3.1.3 Chucho o Alfandoque	39
3.1.4 Maracas	40
3.1.5 Pandereta	41
3.1.6 Tambora	41
3.1.7 Carraca	42
3.1.8 Cucharas	42
3.2 Música	43
3.2.1 Ritmo	43
3.2.1.1 Tambora	46
3.2.1.2 Maracas	46
3.2.1.3 Chucho o Alfandoque y Pandereta	46
3.2.1.4 Carraca	46
3.2.1.5 Cucharas	47
3.2.1.6 Tiple	47
3.2.1.7 Guitarra	48
3.2.2 Melodía	49
3.2.3 Armonía	51
3.3 Coreografía	53

3.3.1	Invitación	56
3.3.2	Coqueteos	56
3.3.3	Contrarios	56
3.3.4	Coqueteos y Evasión	57
3.3.5	Ochos	57
3.3.6	Arrodillada	57
II EL BAMBUCO EN BOGOTÁ DURANTE EL SIGLO XIX		59
		61
		77
1.	LOS CAMINOS DE UNA MÚSICA HERRANTE	
		86
2.	BOGOTÁ 1830	104
		113
3.	HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO NACIONAL	
		143
3.1	La Comisión Corográfica: un fenómeno revolucionario	203
		213
4.	LA BIFURCACIÓN DEL CAMINO	
		222
5.	LOS INSTRUMENTOS Y LOS MÚSICOS – LA CONSOLIDACIÓN Y LA LEGITIMACIÓN	
CONCLUSIONES		
BIBLIOGRAFÍA		
DISCOGRAFÍA		

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Catalogación de las obras publicadas por el semanario el Neo-Granadino (1848 – 1849)	97
Tabla 2. Catalogación de las obras musicales “conocidas” publicadas en Bogotá (1851 –1860)	141

## INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa de la República de Colombia	13
Figura 2. Detalle de la división política de la Nueva Granada S. XIX	14
Figura 3. Región Andina	24
Figura 4. Región Caribe	25
Figura 5. Región del Pacífico	25
Figura 6. Región de la Amazonía	26
Figura 7. Región de la Orinoquía	26
Figura 8. Región Insular	27
Figura 9. Bogotá	27
Figura 10. Plaza mayor de Bogotá. Acuarela de J. Castillo Escallón, 1840	28
Figura 11. Bandola construida por Nicolás Ramos, c. 1872	33
Figura 12. Detalle de portada del Método para tocar la Bandola y el Tiple. T. D' Alemán, 1885	34
Figura 13. Afinación de la bandola	35
Figura 14. Carlos Wodsworthy, interprete de bandola, ca. 1901	35
Figura 15. Tiple	36
Figura 16. Detalle de portada del Método de tocar la Bandola y el Tiple. T. D' Aleman en 1885	37
Figura 17. Tesitura del tiple s. XIX	38
Figura 18. Carlos Escamilla, interprete de tiple, ca. 1901	38
Figura 19. Chucho o Alfandoque	39
Figura 20. Detalle de la pintura "Paseo campestre" R. T. Méndez, c. 1850	40
Figura 21. Maracas	40
Figura 22. Pandereta	41
Figura 23. Tambora	41
Figura 24. Interprete de tambora	41
Figura 25. Carraca	42
Figura 26. Interprete de carraca	42
Figura 27. Cucharas	42
Figura 28. Traje tradicional del campesino bogotano	54
Figura 29. Detalle del cuadro "Baile de Campesinos Sabana de Bogotá". R. T. Méndez, 1851.	55
Figura 30. Ñapangas jóvenes del Valle del Cauca	65
Figura 31. Batalla de Ayacucho	75

Figura 32. Panorámica de Bogotá y los cerros. D. R. Francois, 1818	78
Figura 33. Indios bailando el Bambuco, Edward W. Mark, 1845	91
Figura 34. Plaza de Mercado de Guaduas, Edward W. Mark, 1845	92
Figura 35. Paseo Campestre, Ramón Torres M. c. 1850.	100
Figura 36. El Tiple, Ramón Torres M.	102
Figura 37. Baile de campesinos, Sabana de Bogotá. Ramón Torres M. 1851	107
Figura 38. Población general aproximada de Bogotá en 1851	111
Figura 39. Fotografía Plaza de Bolívar, Bogotá, 1850	113
Figura 40. Portada del Bambuco para piano de Manuel Rueda y Francisco Boada, c. 1853	126
Figura 41. “El bambuco – Bogotá”. Ramón Torres M. c. 1856	130
Figura 42. Manuel María Párraga	137
Figura 43. “Conjunto Musical”. Anónimo, Bogotá, c. 1870.	143
Figura 44. “Panorámica hacia el oriente de la ciudad”. Grabado de Simonau y Loovey, 1866	144
Figura 45. Portada y página interior del Método para tiple de T. D’Aleman, 1877	173
Figura 46. Portada del Método para tocar Bandola y Tiple de D’Aleman, 1885.	173
Figura 47. Ejercicio técnico del método de D’Aleman, 1895	174
Figura 48. Pedro Morales Pino	183
Figura 49. Bandola de finales del siglo XIX	184
Figura 50. Facsímil de la Fantasía (sobre dos temas nacionales colombianos)	191
Figura 51. El Trabajo, Noviembre 9 de 1899	198
Figura 52. Aviso de concierto de la Lira Colombiana en Estados Unidos de Norteamérica	199
Figura 53. “La Lira Colombiana”	200
Figura 54. Interpretes de bambuco, zona rural de Bogotá	202

## CONTENIDO DEL CD

### 1. Bandola

Intérprete: Fernando León

*María Karito* [fragmento]: (bambuco de Pedro Nel Martínez). En: *Pedro Nel Martínez y sus artistas invitados*. Colombia: FONOCARIBE LTDA. 1995.

#### 2. Tiple

Intérprete: Gustavo A. Rengifo

*Me gusta tu olor a penumbra* [fragmento]: (bambuco de Carlos C. Saavedra y Gustavo A. Rengifo) En: *X Festival Ruitoqueño de música colombiana, Mesa de las tempestades 2000*. Ruitoque: [sin casa productora específica] 2000. (CD 2)

3. *Tambora*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

4. *Maracas*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

5. *Chucho*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

6. *Carraca*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

7. *Cucharas*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

8. *Tiple*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

9. *Guitarra*: grabación realizada por el autor (enero de 2003)

#### 10. Acople instrumentos de percusión

Intérprete: Camerata Andina

Grabación realizada por el autor (enero de 2003)

#### 11. La guaneña

Autor: Nefthalí Benavidez y Nicanor Díaz

Intérprete: Los sureños

Grabación realizada por el autor en Bogotá (octubre de 2002)

#### 12. El miranchurito

Autor: Anónimo

Intérprete: Los sureños

Grabación realizada por el autor en Bogotá (octubre de 2002)

#### 13. La vencedora

Autor: Anónimo

Intérprete: Orquesta Filarmónica de Bogotá. En: *La música del Libertador y otras obras de sentimiento Histórico Colombiano*. (CD). Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.

#### 14. El aguacerito

Autor: Anónimo

Intérprete: Jesús E. González (guitarra)

Grabación realizada por el autor (enero de 2003)

#### 15. Adaptación El aguacerito

Intérprete: Camerata Andina

Grabación realizada por el autor (enero de 2003)

#### 16. El neogranadino

Autor: Joaquín Guarín

Intérprete: Harold Martina (piano). En: *El Granadino, la música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 - 1860)*. Bogotá: Fundación de música, DM – MA – HCOLOO2 – CD98. 1998.

### 17. La morena

Intérprete: Carlos Godoy (tenor). En: *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de Música, (CD 2) DM – MA – HACOL004 – CD00. 2000

#### 18. Bambuco Op. 14

Autor: Manuel M. Párraga

Intérprete: Patricia Pérez (piano). En:

Patricia Pérez de Hood (piano). COR 00238/ CDM, 1987.

#### 19. Comadre Jacinta, bunde

Intérprete: Las Cantoras de Mingo. En:

*Música Religiosa de Negros nortecaucanos*.

Medellín: Sonolux, LP 01(9935)01090. 1986.

#### 20. El Huérfano

Intérprete: Carlos Godoy (tenor). En: *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de Música, (CD 2) DM – MA – HACOL004 – CD00. 2000

#### 21. Cucarrón

Autor: Nicomedes Mata

Intérpretes: Magda García (flauta) y Jesús E. González (guitarra)

Grabación realizada por el autor (febrero de 2003).

#### 22. Bambucos patrióticos

Autor: Rafael Pombo y O. Sindici

Intérpretes: Los Sureños

Grabación realizada por el autor en Bogotá (octubre de 2002)

#### 23. El Fusagasugueño

Autor: Pedro M. Pino

Intérprete: Conjunto Granadino. En: *Introducción al cancionero noble de Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (CD 1) [s.f.]

23. *El Fusagasugueño*. Versión para piano  
Intérprete: Claudia Calderón. En: *Pedro Morales Pino, obras para piano*.

Bogotá: Banco de la República, 2004.

#### 25. Fantasía Sobre dos temas colombianos

Autor: Pedro M. Pino

Intérprete: Orquesta Filarmónica de Bogotá.

En: *Memorias musicales colombianas*

*Vol. 4*. Bogotá: Alcaldía Mayor Santafé de

Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá,

CD No 4. 2001.

#### 26. Fantasía Sobre dos temas colombianos

Autor: Pedro M. Pino

Adaptación: Noro Bastidas

Intérprete: Sexteto de cámara colombiano

En: *Sexto sentido*. Sexteto de cámara colombiano.

Bogotá, estudios Cimarrón, 1997.

#### 27. Cuatro preguntas

Autor: Pedro M. Pino y Eduardo López

Intérprete: Willis y Escobar. En: *Joyas de*

*la Canción Colombiana No. 5*. Bogotá:

Club internacional de Coleccionistas de

Discos y amigos de la canción popular.

[inédito y s.f.]

## INDICE DE PARTITURAS

1. La Guaneña: Nicanor Díaz – Neftalí Benavides	66
2. El miranchurito: Anónimo	69
3. La vencedora: Anónimo	73
4. El aguacerito: Anónimo	81
5. El aguacerito (adaptación)	83
6. El granadino, Joaquín Guarín	99
7. La morena: Anónimo	118
8. Bambuco OP. 14, Manuel María Párraga	135
9. El huérfano: Anónimo	158
10. Cucarrón, Nicomedes Mata	176
11. Bambucos patrióticos, Rafael Pombo y Orestes Sindici	180
12. El Fusagasugueño, Pedro Morales Pino	187
13. Cuatro preguntas, Pedro Morales Pino	194

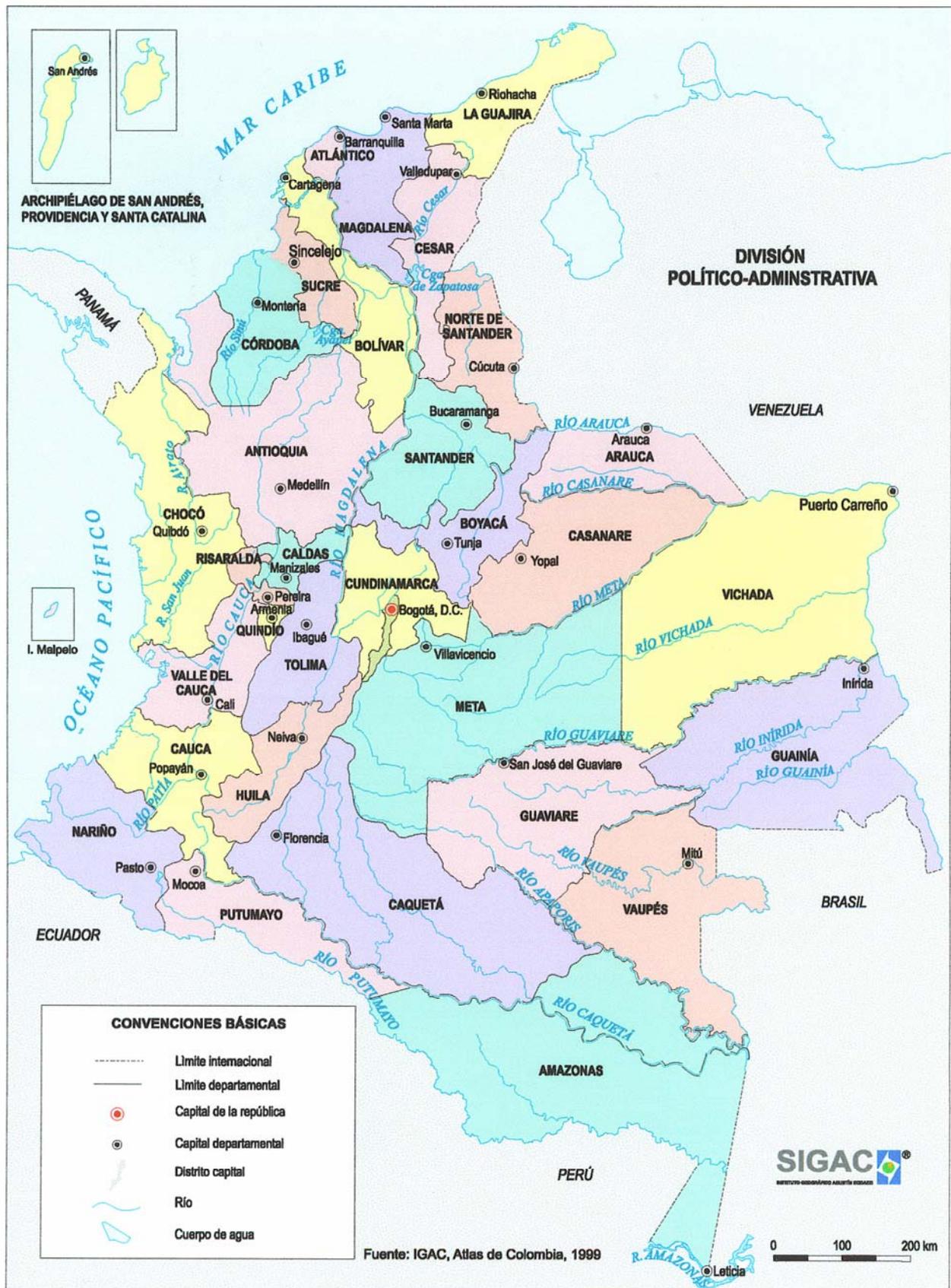


Fig. 1  
 República de Colombia  
 Fuente: Atlas de Colombia. Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1999.

## DETALLE DE LA DIVISIÓN POLÍTICA DE LA NUEVA GRANADA 1852

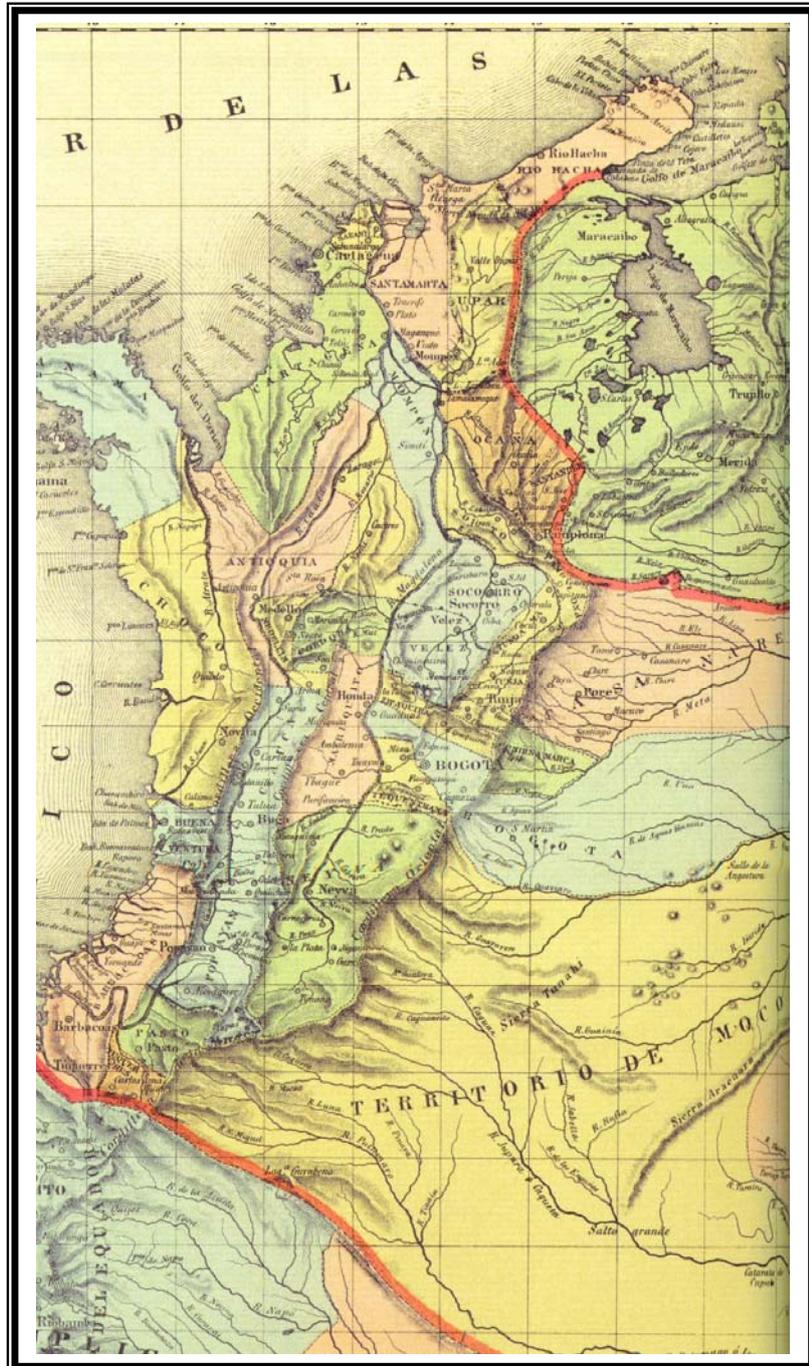


Fig. 2  
Fuente: Mapoteca Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá

## INTRODUCCIÓN

El objetivo general de este trabajo investigativo es establecer la transformación y el desarrollo del género musical denominado bambuco en Bogotá durante el siglo XIX, destacando compositores, formas y obras, para vincularlos con el contexto sociocultural en el que se desarrolló esta música y la manera en que participó en la construcción de una identidad nacional en Colombia.

En los años de independencia de Colombia ya se dio inicio a una amplia transformación social en la que nuevos colectivos hegemónicos se apropiaron de una ideología sustentada en la búsqueda de una identidad nacional. Una vez lograda la independencia, varios de estos colectivos, heterogéneos y de origen dispar, confluyeron en Bogotá motivados por las posibilidades socioeconómicas de esta ciudad. El asentamiento de un gran número de tales grupos sociales favorece que sus manifestaciones culturales adquieran un significado casi “ideológico” al convertirse en un punto diferencial de las clases “culto” y “popular”<sup>1</sup> de Bogotá, que estarían involucradas en los conflictos de tipo político, económico y social de la época.

Podría decirse que el bambuco —en su vertiente musical— fue una piedra angular de dicho proceso de construcción de una imagen de identidad nacional en la capital de la naciente república, pues de ser uno de los elementos que conformaban el patrimonio colectivo de una cultura rural del sur colombiano, como veremos seguidamente, pasó a ser un agente ideológico en los conflictos de la ciudad en la que se concentraban no sólo distintos

---

<sup>1</sup> La dicotomía culto/popular será tratada en esta investigación no como una realidad dicotómica, sino a manera de un “constructo estratégico” de valor heurístico, como una oposición que permite confrontar las producciones culturales de la clase social alta con respecto a la clase popular. Cfr. Josep Martí. *Más allá del arte*. Barcelona: Deriva, 2000. pp. 33 – 42.

colectivos regionales sino también el poder político y económico. La transformación social y musical de esta música la llevó a constituirse en patrimonio musical y símbolo de una nueva nacionalidad colombiana, ajustándose —de igual manera— a nuevos usos “estilísticos”, sociales e ideológicos.

El legado tradicional musical de Colombia, así como las diversas manifestaciones culturales de tipo local, han permanecido prácticamente sin estudio en este país, al menos desde una perspectiva etnomusicológica. Este olvido puede atribuirse a factores de tipo social, económico o político que no nos corresponde analizar en el presente documento. En gran parte, este “descuido” —si se pudiera llamar así— ha dificultado el estudio de algunos ritmos colombianos que forman parte de un “legado” tradicional. Así mismo, establecer el proceso de emergencia y de transformación histórica de dichas expresiones musicales resulta problemático, dada la casi ausencia de testimonios escritos, musicales y literarios anteriores al siglo XIX.

Los documentos más antiguos conocidos están vinculados con la cultura española residente en el país durante los períodos de conquista y colonia, razón por la que la inclusión de temas sobre expresiones culturales locales pasa casi desapercibida e impide establecer una idea veraz de las músicas y del contexto en que se realizaban. El proceso de independencia y el surgimiento de una ideología “nacionalista” contribuyeron a que estas expresiones culturales empezaran a figurar en publicaciones, en escritos o en pinturas de la época; pese a ello estos registros son pocos, y tal escasez hace dispendioso el establecimiento de una adecuada ubicación del ambiente musical con respecto a la situación social; igualmente cierto “pre-juicio”, propio de la problemática social de la época, determina las referencias que se tienen de estos fenómenos culturales e impide adoptar una visión que establezca un proceso riguroso sobre el desarrollo de las manifestaciones socioculturales.

Durante el siglo XX, muchas han sido las teorías acerca de la evolución y el desarrollo del bambuco en Colombia, la mayoría de ellas carentes de una perspectiva etnomusicológica, como se anotó antes. Orientadas hacia la búsqueda de un origen “verdadero”, algunas de

las teorías no presentan un sustento histórico que permita dar cierta credibilidad a la propuesta y, generalmente, parten de conceptos propios de las ideologías particulares de comienzos del siglo XX colombiano, derivados y determinados por factores socioculturales del momento.

Las contradicciones que encontramos entre las teorías y estudios referentes al bambuco aparecidos en el siglo XX, pueden deberse en gran medida a la falta de un estudio más preciso en la transformación y desarrollo de este ritmo en el siglo XIX, época en que se fue posicionado como símbolo nacional y adquirió las características musicales básicas conocidas actualmente.

En este estado del conocimiento sobre el bambuco, hemos establecido como objetivos específicos de nuestra investigación, los siguientes:

1. Establecer los factores de tipo social, político, cultural y económico que contribuyeron a la transformación musical del bambuco y a la construcción de una identidad en Bogotá durante la época en cuestión.
2. Conocer las obras, en su aspecto formal, y los instrumentos musicales vinculados con el desarrollo del bambuco en Bogotá durante el siglo XIX.
3. Identificar los compositores que contribuyeron a la transformación musical y social de este género musical en el siglo XIX bogotano.
4. Proporcionar material de documentación escrita que contribuya al conocimiento y divulgación del bambuco, tanto en Colombia como en el exterior.

El presente documento está compuesto por dos grandes capítulos: el primero se inicia con un Marco de Referencia que contempla en primer lugar la ubicación geográfica de Colombia y Bogotá, donde se exponen de manera concisa tanto las características

regionales del país como algunos de los aspectos históricos más relevantes del periodo de estudio. Seguidamente, y con el fin de crear un panorama general y de determinar las particularidades más importantes del bambuco, se presentan los principales elementos constitutivos de su música, tal como el análisis de su estructura (melodía, armonía y ritmo), el estudio de su organología junto con sus técnicas de interpretación y las características de los conjuntos instrumentales vinculados con él; finalizando esta parte con una descripción de su coreografía. Esto permitirá en cierta forma abordar después más fácilmente el análisis de su transformación diacrónica y la cimentación de sus usos y valores sociales a lo largo del siglo XIX.

El cuerpo del trabajo investigativo se halla en el segundo capítulo, en el cual se analiza la transformación del bambuco en Bogotá durante el siglo XIX y su participación en la construcción de una identidad nacional. El ordenamiento de sus temáticas será presentado de manera cronológica, de manera tal que permita al lector construir un hilo conductor donde estén relacionados los aspectos más relevantes de cada época dentro del periodo de estudio. Se tendrán en cuenta aspectos socioculturales, políticos y musicales, incluyendo el análisis de obras, textos y canciones. Dentro de sus apartados se encuentran: *Los caminos de una música errante*, donde se estudia la posible vía que pudo tener el bambuco antes de su arribo a Bogotá. *Bogotá 1830*, sección donde se analiza una de las décadas más trascendentes del siglo y se enmarca el lugar donde transcurren los hechos de la investigación. *Hacia la construcción de un símbolo nacional*, que es el apartado donde se empieza a discernir o a entender las diversas motivaciones que llevaron a la búsqueda de la identidad nacional y cómo el bambuco se transforma en un agente ideal que complementa el imaginario nacional. Y por último, *Los instrumentos y los músicos – la consolidación y la legitimación*, donde se define todo el proceso traído en décadas anteriores y donde plenamente se le confiere al bambuco su peso identitario, nacionalista y diferenciador.

Esta investigación es el producto de una serie de inquietudes propias del autor sobre la transformación del bambuco y su conexión con la identidad colombiana. Su escritura es básicamente descriptiva, a la manera de un relato histórico o de una aproximación a una

etnografía histórica. Busca la mayor cercanía posible a los hechos del siglo XIX en Bogotá y Colombia, relacionados con el estilo musical en cuestión y a su participación en la construcción de un proceso de identidad nacional, mediante el establecimiento de periodos históricos específicos, determinados por las circunstancias socioculturales y políticas del momento; así como, en paralelo a los aspectos anteriores, el estudio y análisis de obras, compositores e intérpretes. Para su realización se recurrió a escritos históricos y literarios, publicaciones periódicas, documentos oficiales, partituras, material fotográfico y pictórico de los siglos XIX y XX, así como a grabaciones musicales aparecidas en el último siglo, recopiladas, consultadas y analizadas en diversos archivos y bibliotecas de Colombia.

Con el fin de dar claridad a algunos de los términos empleados en este documento, se expondrá a continuación el significado que se ha adoptado de cada uno de ellos en la elaboración del mismo.

#### *Colombia – Nueva Granada*

Para facilitar la lectura y comprensión del documento se ha determinado utilizar el termino Colombia o colombiano(a) de manera generalizada, aunque históricamente resulta equívoco, ya que no fue un término vigente durante todo el siglo XIX. A lo largo de este periodo fueron muchas las formas de gobierno, todas ellas condicionadas por las diversas corrientes políticas de la época, influyendo notoriamente en la construcción de lo que será la sociedad colombiana. Durante la segunda década del siglo XIX, la creación de una gran nación conformada por los actuales países de Venezuela, Colombia y Ecuador, llamada “La Gran Colombia”, como parte del plan de gobierno de Simón Bolívar, inaugura el período republicano. Después de su disolución, el régimen centralista reinstaura el antiguo nombre virreinal (Nueva Granada) desde 1831 hasta 1858, cuando el régimen federalista asume el poder, rebautizándolo “Confederación Granadina”, hasta 1863. En este año la constitución reorganiza el estado como una federación, asignando el nombre de “Estados Unidos de Colombia”, el cual se mantendría hasta 1886, cuando la nueva constitución política retoma el modelo centralista; desde entonces el nombre oficial es “República de Colombia”.

## *Cultura – Etnomusicología*

Dentro de la literatura consultada para enmarcar teóricamente algunos de los argumentos y conceptos más importantes y utilizados en esta investigación, como son *cultura* y *etnomusicología*, para el desarrollo del presente escrito nos basaremos y seguiremos el modelo investigativo de Timothy Rice<sup>2</sup> por considerarlo el más pertinente a nuestros intereses. Dicho modelo se vale de la propuesta de Alan P. Merriam en su obra *The Anthropology of Music* donde plantea tres niveles de análisis de influencia recíproca: conceptualización, comportamiento y sonido musical, lo cual, a la larga, define el concepto de etnomusicología como el estudio de la música en la cultura o la música como cultura. Rice lo fusiona con la propuesta de Clifford Geertz en su obra *La interpretación de las culturas*, donde define a ésta como sistemas simbólicos que se construyen históricamente, que se mantienen socialmente y que se aplican individualmente. Por lo tanto, la “flexibilidad” de este modelo nos permite abordar el estudio de la evolución y conexión entre el concepto, y el comportamiento social, físico y verbal en relación con el bambuco, tomando en cuenta el factor diacrónico de los hechos, los valores y significados que generaron su permanencia y la manera en que fue experimentado individual y/o colectivamente.

## *Civilización vs. Barbarie*

En la cultura decimonónica colombiana los términos *civilización/civilizador/ civilizadora* remiten directamente a la civilización europea occidental como Inglaterra, Francia, Suiza, Bélgica, Alemania e Italia, que junto con Estados Unidos de América evocan los ideales de la modernidad democrática<sup>3</sup>, la cual toman como modelo digno de imitar. En oposición a esto se emplean los términos *barbarie/bárbaro* para designar peyorativamente a la clase

---

<sup>2</sup> Timothy Rice. “Towards remodeling of the Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31/3 (1987) pp. 469 - 488. Ed. en castellano: “*Hacia la remodelación de la etnomusicología*”. En Francisco Cruces, ed. *Las culturas musicales (Lecturas de etnomusicología)*. Madrid: Trotta, 2001. pp. 155 – 178. (trad. Miguel Ángel Berlanga).

<sup>3</sup> Frédéric Martínez. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia*. Bogotá: Banco de la República / Instituto francés de estudios andinos, 2001. p. 31

indígena o media, en general, que no han incursionado en un proceso de supuesta *civilización*.

### *Deseo Civilizador*

Término sugerido por Cristina Rojas en su obra *Civilización y violencia: la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*<sup>4</sup>; definido como “aquel deseo mimético [de la élite local] de ser europeos”<sup>5</sup>, como la “fuerza unificadora en cuyo nombre se realizaron las principales reformas políticas [económicas, sociales y culturales del país, desde aproximadamente la tercera década del siglo XIX hasta prácticamente el final del mismo]. El deseo civilizador significaba [la pretensión de] acceder a una civilización ordenada como la europea”<sup>6</sup>, rompiendo y transformando los viejos esquemas de jerarquía y poder.

### *Elite*

Se denomina así a la clase social política y económicamente más poderosa de la nación, aunque en este último sentido se debe aclarar que no era condición indispensable ser muy rico en la Colombia del siglo XIX para pertenecer a esta colectividad. Más bien, para pertenecer a ella, había que demostrar “capacidad de opinar o crear y agitar la opinión pública. Capacidad definida a partir de las redes de sociabilidad moderna, erigida desde la ilustración”<sup>7</sup>.

### *Identidad nacional*

En esta investigación se adoptará el concepto planteado por Anthony D. Smith en su obra *La Identidad Nacional*, la cual es entendida como un constructo complejo integrado por una

---

<sup>4</sup> Cristina Rojas. *Civilización y Violencia: La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma, 2001.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.14.

serie de interrelaciones de tipo étnico, cultural, territorial, económico y político; que representan lazos de solidaridad entre los miembros de comunidades unidas por recuerdos, mitos y tradiciones compartidas<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Anthony D. Smith. *La Identidad Nacional*. Madrid: Trama editorial, 1997, p. 14.

## I. MARCO DE REFERENCIA

### 1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

Bogotá se encuentra situada en la parte central de la zona andina de Colombia y desde su fundación, en 1538, se constituyó una de las ciudades más importantes del Nuevo Reino de Granada, siendo desde entonces capital del territorio conocido hoy como Colombia. Éste país, a diferencia de la gran mayoría de los países de América del sur, posee una gran diversidad regional; esta característica no sólo es atribuible a su topografía (montañas, valles, llanuras) sino también a las condiciones sociales, económicas y culturales de su población. Muchos rasgos culturales de Colombia son “heredados” indudablemente de España, sin embargo existen regiones específicas —como se verá enseguida— donde los elementos culturales español y europeo no tuvieron el impacto ni el desarrollo necesario para determinar estos rasgos. En regiones costeras, especialmente en la música, el elemento cultural predominante está dado por la etnia africana, por lo general carente del ingrediente cultural europeo, mientras que en las regiones del interior del país, el impacto y desarrollo de la cultura española prevalece incluso hasta hoy. Esto obedece a diversos factores o sucesos acaecidos desde los periodos de conquista y colonia que afectaron el desarrollo del país. Aunque existen rasgos comunes evidentes entre la población en general, las influencias culturales que prevalecieron en las distintas zonas se diferenciaron y determinaron, unieron y separaron todo el escenario colombiano.

El presente estudio tratará sobre un solo estilo musical y su desarrollo en una zona específica de Colombia, que, debido a diversas connotaciones históricas, fue llamado “*música nacional*”; sin embargo se hablará brevemente de cada una de las regiones de Colombia para ilustrar mejor el contexto del presente escrito.

## 1.1 Región Andina:



Fig. 3

Fuente: *Colombia viva*.  
Bogotá: casa editorial El  
Tiempo, 2000, p. 37

Las regiones naturales<sup>9</sup> de Colombia se configuran de acuerdo a su situación respecto a la Cordillera de los Andes, los océanos Atlántico y Pacífico, y las llanuras surorientales; desde esta perspectiva se han denominado Andina, Caribe, de la Orinoquía, del Pacífico, de la Amazonía e Insular. La región andina colombiana ocupa la tercera parte del territorio nacional con una extensión de 282.450 km<sup>2</sup>, en ella se sitúan los aspectos más importantes de esta investigación. Su nombre proviene de la cordillera que atraviesa el país desde el suroccidente hasta el nororiente. Se caracteriza por su variedad de alturas y climas lo que la hace muy fértil y por lo tanto muy atractiva desde el punto de vista económico. Estos factores la han convertido en la más industrializada, urbanizada y poblada de todas las regiones de Colombia, concentrando el 70% de los habitantes del país. Comprende los departamentos de Risaralda, Cauca, Quindío, Tolima, Huila, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander y parte de Nariño, Valle del Cauca, Chocó, Antioquia, Meta, Córdoba, Cesar, Casanare, Caquetá y Putumayo. Su característica étnica predominante es mestiza<sup>10</sup>. Existen también sitios donde la cultura indígena ya integrada a los patrones culturales europeos tuvo una transformación propia, ubicada principalmente en el oriente y en el sur; así mismo existen grupos étnicos minoritarios de negros y mulatos<sup>11</sup> ubicados en tierras cálidas a lo largo de la región.

---

<sup>9</sup> Se denomina región natural a un espacio geográfico en el que se presentan comportamientos homogéneos debido a características físicas y bióticas similares. La combinación de factores como el relieve, el clima, la vegetación y la fauna definen y caracterizan una región natural y la diferencian de otra.

<sup>10</sup> La región está étnicamente determinada por la mezcla de tres grupos importantes: el blanco de origen español, el negro de origen africano y el amerindio. La unión entre los blancos y los indígenas dio lugar a un nuevo grupo denominado mestizo, tipo que prevalece en la parte central y norte de la región.

<sup>11</sup> Mulato, termino que se utiliza para designar al hijo de europeo y africano.

## 1.2 Región Caribe:



Fig. 4  
Fuente: Colombia viva, Op. cit., p. 39

Tiene una extensión de 151.118 km<sup>2</sup> y la comprenden los departamentos de Córdoba, Sucre, Cesar, Magdalena, Bolívar, Atlántico, Guajira y parte de Antioquia y Santander. Es una región predominantemente plana, con excepción de la Sierra Nevada de Santa Marta (cuyos picos Colón y Simón Bolívar llegan a alturas de 5.775 mts. y son considerados los más altos del territorio nacional); se caracteriza por su diversidad ecológica, la fertilidad de sus tierras y la variedad de sus climas; la ganadería, la agricultura y la minería son las actividades productivas más desarrolladas, otorgando mayor importancia a la producción de carbón y sal marina. El factor étnico de la región se dio sobre una base mestiza ya existente en el siglo XVI. El mestizaje, en un principio, fue exclusivamente entre españoles e indígenas, pero, a raíz del comercio de esclavos, recibió un gran aporte africano ya que el puerto de Cartagena de Indias fue, durante mucho tiempo, el principal mercado de esclavos negros de América. Por esta razón la costa colombiana está habitada hoy por zambos<sup>12</sup> y mulatos, resultado del mestizaje de la población africana con los indígenas y con los blancos; no obstante existen grupos de afroamericanos “puros” en diversas zonas de la región.

## 1.3 Región del Pacífico:

Con una extensión de 83.170 km<sup>2</sup>, abarca parte de los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Chocó y Antioquia. Es una zona angosta y plana ubicada entre la cordillera occidental y el océano pacífico. Su clima es cálido y es la región más húmeda del país, enmarcada por extensas zonas selváticas. Sus principales actividades económicas giran en torno a la explotación de metales como el oro, la

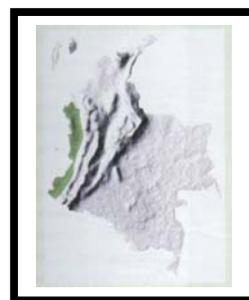


Fig. 5  
Fuente: Colombia viva, Op. cit., p. 41

<sup>12</sup> Zambo, término que se utiliza para designar al hijo de indígena y africano.

plata y el platino, así como de algunos recursos naturales. Está habitada principalmente por grupos de origen africano, con presencia de mulatos y grupos indígenas como los chocoes y los cunas, y grupos minoritarios de mestizos en zonas urbanas.

#### 1.4 Región de la Amazonía:

Se extiende 315.000km<sup>2</sup> sobre una zona plana y selvática en su mayor parte. Está comprendida por los departamentos de Caquetá, Putumayo, Guainía, Guaviare, Vaupés y Amazonas. Su clima tropical húmedo presenta una temperatura promedio de 28 grados centígrados. La zona es atravesada por varios ríos de curso largo y caudaloso que la convierten en una zona rica en especies naturales. De igual manera, es el territorio menos poblado del país, habitado en su mayoría por indígenas, entre los que se destacan los ingas, kamsás, macaguajes, coreguajes, huitotos, sibundoyes, ticunas, yaunas, quillasingas, sionas, boras, mirañas, matapíes, carijonas y cubebas.



Fig. 6  
Fuente: Colombia viva, Op. cit., p. 43

#### 1.5 Región de la Orinoquía:



Fig. 7  
Fuente: Colombia viva, Op. cit., p. 45

Tiene una extensión de 310.000 km<sup>2</sup> y comprende los departamentos de Meta, Vichada, Arauca, Casanare, parte de Guainía, Guaviare y Vaupés. Al igual que la Amazonía, su relieve es plano (con excepción de la serranía de la Macarena) y su clima es tropical húmedo. Su paisaje más característico es la extensa sabana atravesada por ríos, siendo el Orinoco el más importante. Su actividad económica está dirigida por la agricultura, la ganadería y la explotación de petróleo.

El grupo étnico que predomina es el mestizo aunque existen también grupos indígenas como los guahibos, cuibas, sálivas y piapocos.

## 1.6 Región Insular:

Está compuesta por dos tipos de islas: continentales y oceánicas. Entre las islas continentales del Mar Caribe están el archipiélago de San Bernardo, el archipiélago del Rosario y las islas Fuerte, Barú, Tortuguilla y Tierra Bomba; las islas continentales en el Océano Pacífico son Gorgona, Gorgonilla, el Morro y el Gallo; las islas oceánicas del Mar Caribe son el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, que le dan nombre a su departamento; la única isla oceánica del Pacífico es la isla de Malpelo. La más importante de éstas es la isla de San Andrés ubicada entre los 12° y 16° de latitud norte y los 78° y 82° de longitud oeste con una extensión de 52,5 km<sup>2</sup>. Su actividad económica está basada en la pesca, el turismo y el comercio en general. Sus grupos étnicos son básicamente mestizos, mulatos y afroamericanos.



Fig. 8  
Fuente: Colombia viva, Op. cit., p. 47

## 2.7 Bogotá:

El Distrito Capital de Colombia se encuentra ubicado en la parte central del país, en el departamento de Cundinamarca, entre los 03° 41' 24'' y 04° 49' 54'' de latitud norte, y los 75° 59' 13'' de longitud oeste, con una superficie actual de 1.587 Km<sup>2</sup> comprendidos entre una extensa región plana llamada “sabana de Bogotá”, en la parte norte, y una región montañosa del Sumapaz, en la parte sur, con una población aproximada de 6.500.000 habitantes según el censo de población de 1993.

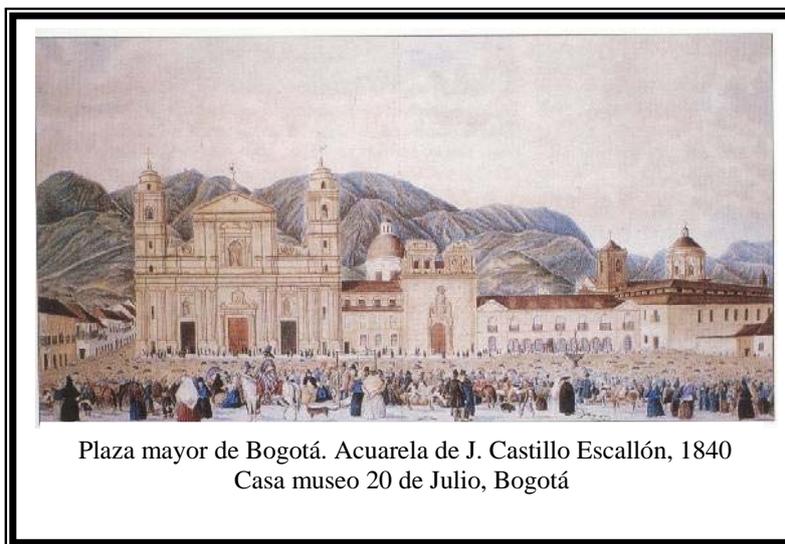


Fig. 9  
Fuente: Enciclopedia Encarta 2005.

Su temperatura promedio está comprendida entre los 4 y los 14 grados centígrados y es catalogada, de acuerdo con su piso térmico (2.600 metros sobre el nivel del mar), como una ciudad de clima frío. Fue fundada el 6 de agosto del año 1538 por el español Gonzalo Jiménez de Quesada (1509 – 1579) como

resultado de una larga expedición que había partido de las costas de Santa Marta en el nuevo mundo y que, alentada por el ánimo mercantilista, la expansión del territorio conquistado y la fiebre del oro, logró adentrarse en esta región hasta llegar a la comarca de la tribu *Muisca* (grupo principal de la gran familia lingüística *Chibcha*) de Bacatá, ubicada en el centro del país en lo que actualmente se conoce como altiplano *cundiboyacense*, renombrando el territorio “invadido” con el nombre de *Santafé*; allí se construyeron 12 chozas en honor a los apóstoles y una para la capilla. En 1540, el Rey Carlos V le dio el título de ciudad por nombramiento y se constituyó de inmediato en la población políticamente más importante del nuevo territorio.

Santafé fue testigo de numerosos acontecimientos de vital importancia para la consolidación de la república y la construcción del proceso de búsqueda de una identidad nacional durante el siglo XIX. En 1819, una vez lograda la independencia de la corona española, el nombre de Santafé fue sustituido por el de “Bogotá”, palabra derivada del idioma chibcha, y la ciudad fue constituida capital del departamento de Cundinamarca y domicilio gubernamental.



Plaza mayor de Bogotá. Acuarela de J. Castillo Escallón, 1840  
Casa museo 20 de Julio, Bogotá

Fig. 10

## 2. COLOMBIA EN EL SIGLO XIX

En la historia de Colombia, el siglo XIX es un periodo convulsionado, caracterizado por una serie de fenómenos sociales y políticos a menudo traumáticos que fueron construyendo la nación conocida hoy en día. La búsqueda de la consolidación de un territorio, de un estado soberano e independiente, así como la construcción y fortalecimiento de una identidad nacional, instituyeron los pilares fundamentales de un proceso cultural desarrollado durante todo el siglo. Esta dinámica está demarcada por periodos muy específicos, los cuales se irán tratando a lo largo de este documento. Pero, para empezar, conviene ilustrar brevemente algunos de los aspectos más importantes que influyeron en la compleja transición de la vida monárquica colonial a la vida republicana y su lento desarraigo del modelo europeo colonial.

La primera fase del movimiento independentista tiene sus inicios en el año de 1781 cuando surgen las primeras manifestaciones de anticolonialismo, lo cual produjo una grieta en el orden colonial allanando el camino para lograr la independencia absoluta que tendría lugar en el año de 1810 gracias a la crisis española de 1808 y al pensamiento ilustrado que divulgaban criollos neogranadinos, con nuevas ideas como Democracia, República, Estado de derecho, Libertad y Derechos del hombre y del Ciudadano. Primero se estableció una etapa autónoma, es decir, se organiza una junta de gobierno local que reconoce los derechos de la corona española; y después una etapa ya de independencia absoluta y definitiva. Esta primera república atravesó por diversos problemas sociales y políticos, principalmente enfrentamientos internos entre federalistas y centralistas, que condujo a una guerra civil y al debilitamiento del naciente estado, propiciando la “reconquista” española y “pacificación” de sus colonias entre los años de 1816 y 1819<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Javier Ocampo López. “Colombia en su Historia” en *Colombia a su alcance*. Bogotá: Planeta colombiana editorial S. A., 1999. pp. 180 – 192.

Paralelo a estos últimos años y con el fin de defender la independencia y de imponer una estructura política diferente a los nuevos estados, tienen lugar diversas contiendas entre realistas y patriotas que, con el surgimiento de la *Campaña libertadora* comandada estratégicamente y tácticamente por Simón Bolívar, llegarían a su final con el triunfo granadino el 7 de agosto de 1819 en Boyacá, constituyendo el 17 de diciembre de ese mismo año La República de Colombia, con el propósito de unir en uno solo los antiguos territorios del virreinato de la Nueva Granada, la capitanía general de Venezuela y la Presidencia de Quito. Así quedó instaurando un nuevo orden social, económico, político y cultural, cobijado bajo el amparo de una nueva constitución. No obstante, la confluencia de estos mismos factores y la divergencia de pensamiento político de la época, llevó a la disolución definitiva de este gran país en 1830.

Bien puede decirse que la construcción de la identidad nacional como tal y la conformación perentoria de un Estado Nación dan inicio en este mismo año y es a partir de ese período donde comienzan a enmarcarse los aspectos más importantes de esta investigación. La primera tendencia político-administrativa que encontramos en este momento es Centralista, la cual abarcaría la totalidad de las décadas del treinta, el cuarenta y gran parte de los cincuenta, cuyo ideal *civilizador* se enfocó en el desarrollo y fortalecimiento de la economía, de la industria nacional, de la educación, de las vías de comunicación y de la consolidación de las instituciones democráticas y republicanas. Junto a esto se hizo el levantamiento de la carta geográfica del país en una gran empresa denominada la Comisión Corográfica<sup>14</sup>.

Al finalizar la década de los años cincuenta el tránsito del ambiente político colombiano gira hacia el Federalismo, transformando súbitamente las circunstancias socio-culturales del país, pues dentro de su nueva constitución queda establecido, entre otros factores, el periodo presidencial de dos años, la separación entre iglesia y estado, libertad de cultos, de pensamiento y de prensa y libre comercio de armas. Esto condujo a conflictos Iglesia-Estado y a enfrentamientos civiles que estarían escalonados en diferentes partes del país y

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 187.

que no cesarían en todo el resto de siglo. Habría que esperar a mediados de la década de los ochenta para que se intentara reordenar nuevamente política y administrativamente al país, esta vez bajo la tutela de un nuevo movimiento político denominado La Regeneración. En esta época se crea una nueva constitución, se oficializa la religión católica, concluyendo así el conflicto político-religioso, y se consolida la república unitaria y el poder ejecutivo, entre muchos otros aspectos<sup>15</sup>.

Las estructuras sociales y económicas a lo largo del siglo XIX fueron algo más que controvertidas, pues sus cambios fueron directamente proporcionales a la mentalidad del gobierno de turno. El lento desarraigo de la vida colonial, la proliferación de tierras, el agotamiento de minas y la abolición de esclavos, condujo a la búsqueda de nuevas tácticas económicas, en especial el desarrollo de la agricultura, con el fin de sostener el nuevo país. Uno de los momentos más críticos sucede en la mitad de siglo, cuando se afianza el grupo de los artesanos y en general el gremio de trabajadores o mano de obra, quienes presionaron al gobierno y lucharon por el proteccionismo, como oposición al librecambismo impuesto por el régimen político de la época. Como se anotó anteriormente, fueron años sumamente difíciles, enmarcados por incesantes guerras civiles. En cuanto al grupo indígena colombiano, su lucha estuvo siempre dada por la defensa de su tierra, buscando siempre la integridad de sus resguardos, la cual solo quedaría plenamente instaurada en 1890<sup>16</sup>.

Finalmente, cabe precisar que Colombia fue un país que durante el siglo XIX estuvo ausente del auge migratorio extranjero, que fue común en otros países de Suramérica. En éste país, la escasa población siempre estuvo predominada por la clase campesina y rural, lo cual en cierta manera justifica su tendencia económica agrícola; sin embargo, teniendo en cuenta lo vasto de su territorio, su población fue insuficiente para explotar de mejor manera los recursos que podía ofrecer el país. En 1825 la población nacional era de

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 194 – 195.

<sup>16</sup> Ibid., p. 196.

1.327.000 habitantes y en 1905 llegó a 4.143.032<sup>17</sup>, población que fácilmente posee una ciudad importante en este país actualmente.

### **3. EL BAMBUCO**

Para abordar la presente descripción se estudiaron una serie de bambucos compuestos aproximadamente entre 1830 y 1900 en Bogotá, o que cuya interpretación puede situarse en esta ciudad pese a que hayan sido compuestos en otras regiones del país. Dichas composiciones abarcan todo el periodo de estudio y pertenecen a diversos compositores y estilos vigentes durante el siglo XIX. Se recurrió también al estudio de otros documentos y bambucos pertenecientes a distintas *subregiones* de la zona andina colombiana en el siglo XIX, los cuales pudieron ser muy similares e influir de una u otra manera en los bambucos que se escribieron en Bogotá. Así mismo se recurrió a diversos textos históricos, musicales y antropológicos, escritos durante el siglo XX, que aportan una visión sobre el siglo XIX.

#### **3.1 Organología y Técnicas de interpretación:**

Al igual que el desarrollo del bambuco y su vinculación dentro del proceso de construcción de una identidad colombiana, el estudio detallado de los instrumentos vinculados a su contexto es bastante escaso. Por lo general, la descripción organológica de este ritmo se reduce al trío tradicional, compuesto por *guitarra*, *tiple* y *bandola*, instrumentos que entraron a formar parte del imaginario colectivo nacional con sus funciones musicales rigurosamente definidas. Sin embargo hay otros instrumentos musicales vinculados con la interpretación del bambuco en toda la zona andina colombiana, que tienden a variar de acuerdo con la subregión donde se interprete esta música; algunos de estos instrumentos han caído en desuso y otros subsisten gracias a la tradición particular de determinada localidad. Rastrear su origen, su forma primitiva o la manera en que se vincularon con la interpretación del bambuco o con otros ritmos propios de la zona andina del país se hace

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 197.

complicado debido a lo exiguo del material bibliográfico y documental, que no permite precisar esta información. No obstante, el siguiente apartado se ocupará de reseñar los instrumentos que, según la documentación consultada, de una u otra forma estuvieron involucrados con la interpretación del bambuco en Bogotá durante el siglo XIX y cuyo significado particular estuvo determinado por la interacción de éste con el entorno cultural que lo rodeo, legitimando de cierta manera su propio hecho musical. Resulta importante aclarar que no se intentará explicar ni reseñar el probable origen y desarrollo general de cada uno de estos instrumentos; las descripciones que siguen a continuación abordarán principalmente las características, el uso, la función, la técnica interpretativa y el desarrollo específico de este instrumental dentro del periodo en cuestión, elementos estrechamente relacionados que, unido con el estudio de su inserción y participación en la sociedad bogotana del siglo XIX como se verá en la segunda parte del escrito, nos permitirán dimensionar su valor simbólico.

### 3.1.1 Bandola<sup>18</sup>:

Este instrumento puede describirse como un *laud de mango con caja de pulsación*<sup>19</sup>. Para su interpretación se utiliza un plectro que, durante gran parte del siglo XIX, se fabricó generalmente con un cañón de pluma o de cuerno. Su característica tímbrica está dada por la amplitud de sus sonidos agudos, los cuales posicionan al instrumento como esencialmente melódico, desempeñando un papel primordial en los bambucos instrumentales y vocales. Paulatinamente su morfología se fue transformando a lo largo del siglo, pero fue especialmente en las últimas décadas del mismo donde se presentaron los cambios más substanciales: su aspecto *aguitarreado* que se había mantenido prácticamente sin ningún



Fig. 11

<sup>18</sup> Referencia sonora en la pista 1 del cd.

<sup>19</sup> Egberto Bermúdez. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985. p. 99.

cambio, en este período toma un aspecto similar a la de la bandurria española.

Tomando como base el instrumento de la fotografía podemos decir que sus medidas aproximadas, hasta cerca de los años de 1898, fueron: 61 cm de eje vertical (largo total); 17,5 cm en la cabeza o paleta; 23,5 cm en el diapasón, con 17 trastes, y alrededor de 17 cm en el ancho de su tapa armónica. Su técnica de interpretación está recogida en el “*Método completo para aprender a tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro*” escrito por José Viteri (ca. 1835 – 1913) y publicado en el año de 1868 en Bogotá. Allí el autor señala:

¿Cuál es el modo de tocar este instrumento?: con la mano derecha se tocará un pluma flexible i apoyando el carpo o muñeca de esta mano contra el borde inferior de la caja de la bandola, se colocará ésta contra el pecho hacia el lado derecho, de modo que la mano quede sobre las cuerdas en actitud de tocar<sup>20</sup>.

La utilización del plectro cumplía una función determinante en el momento de realizar el trémolo, sobre esto anota Viteri:

Como los sonidos de la bandola no tienen larga vibración, se ha adoptado el sistema de batir con velocidad la pluma sobre las cuerdas correspondientes a la nota escrita en forma de “semibreve”, de “mínima”, de “semimínima” i en todas las figuras de duración prolongada. [...] Para que el sonido sea fuerte, debe batirse la pluma sobre las cuerdas frente a la boca de la caja, asentándola i apretándola, pero si se quieren obtener sonidos más suaves se batirá la pluma sobre las cuerdas cerca de la rabiza, i así se logra un efecto más dulce en los sonidos<sup>21</sup>.



Fig. 12

La distribución de sus cuerdas metálicas estaba dada por cuatro ordenes dobles afinados al unísono: *sol''*, *re''*, *la'*, *mi'*; así mismo, y según como lo muestra la fotografía anterior, era posible emplear tres cuerdas en los dos primeros ordenes para un total de diez. Alrededor

<sup>20</sup> José Viteri. *Método completo para tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón y Cia., 1868, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 13-17.

de 1867 se le agrega un quinto orden en la altura de *si*, el cual se le atribuye al escritor, ingeniero y músico Diego Fallón<sup>22</sup> (1834 – 1905). En este diseño también es usual emplear tres cuerdas en los dos órdenes más agudos. La última modificación registrada durante el siglo XIX data aproximadamente de mediados de la década de 1890, y es atribuida al intérprete y compositor Pedro Morales Pino<sup>23</sup>. El resultado final fue un instrumento bastante similar a la bandurria española, pues el número de cuerdas de la bandola fue aumentado a catorce incluyendo un último orden doble de cuerdas en la altura *fa#*. De otra parte, su forma análoga a la de la guitarra pasó a tomar una apariencia ovoidal o *aperada*, sentando el diseño de la bandola que se mantiene hasta hoy. En las primeras décadas del siglo XX las medidas aproximadas de este instrumento eran las siguientes: 69.5 cm. de eje vertical (largo total), 32.3 cm. de diámetro de la caja, con un total de 18 trastes<sup>24</sup>. Su afinación final será:

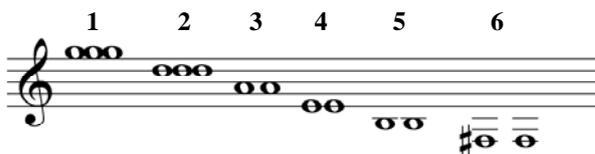
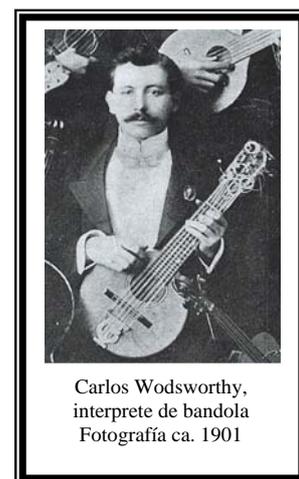


Fig.13



Carlos Wodsworth,  
interprete de bandola  
Fotografía ca. 1901

Fig. 14

Fuente: David Puerta. *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP, 1988. p. 131

Como se verá en el transcurso de este escrito, muchos de estas transformaciones están directamente ligadas al momento socio-cultural por el que atravesaban; pues el auge de un criterio *civilizador* llevó a la búsqueda de una equivalencia sonora de los instrumentos

<sup>22</sup> Ibid., p. 20.

<sup>23</sup> Harry Davidson. *Diccionario folklórico de Colombia, Música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República, 1970. Vol. 1 p.17.

<sup>24</sup> Andrés Pardo T. y Jesús Bermúdez S. *La guitarrería popular de Chiquinquirá*. Bogotá: Universidad Nacional, 1963. p.16.

autóctonos frente a los extranjeros, reflejado también en la ampliación del repertorio junto a sus nuevas dificultades técnicas.

### 3.1.2 Tiple<sup>25</sup>:

Al igual que la bandola, este instrumento es un *laud de mango con caja de pulsación*<sup>26</sup>. Su interpretación puede tener dos variantes: la primera, cuando el instrumento es utilizado en función melódica, valiéndose de un plectro o mediante pulsación digital, y la segunda, cuando es utilizado en el acompañamiento instrumental desempeñando función armónica a manera de rasgueo, lo cual es más habitual. Su evolución durante el siglo XIX sentó las bases del tiple contemporáneo y, al finalizar el siglo, se habían adoptado casi de manera definitiva su encordado, su tamaño y su afinación.

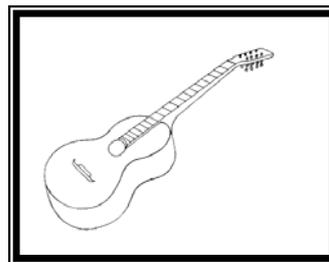


Fig. 15  
Fuente: Guillermo Abadía. *Instrumentos musicales, Folklore colombiano*. Bogotá: Banco popular, 1991. p. 100

Su aspecto evolucionó notablemente durante la segunda mitad del siglo XIX. La primera descripción en donde se habla de él con algún detalle data del año de 1849, allí se describe con un tamaño de 50 cm y su función primordial estaba determinada sólo por el acompañamiento armónico y la distribución de sus cuerdas<sup>27</sup>. Este último aspecto resulta sumamente importante ya que se habla de cuatro clases de tiples, diferenciados por el número de sus cuerdas, dispuestas en cuatro ordenes afinados en *mi', si, sol, re*. La primera clase de tiple descrita en ese año presenta cuatro cuerdas, la segunda clase presenta a un tiple de cinco cuerdas doblando presumiblemente el registro más grave, y por último describe un tiple de ocho cuerdas en donde cada orden es doble, el cual sería el modelo que se desarrollaría más adelante. Apoya esta idea la descripción que aparece alrededor de 1868, la cual da una clara imagen de la manera de encordar el tiple y la distribución de sus cuerdas: se trata del “*Método para aprender los tonos en tiple*”, escrito por José Eleuterio

<sup>25</sup> Pista 2.

<sup>26</sup> Egberto Bermúdez, Op. cit., p. 99.

<sup>27</sup> David Puerta. Op. cit., pp. 113 – 114.

Suárez. Allí describe cuatro ordenes pareados de cuerdas en donde el segundo, tercero y cuarto presentan una cuerda a una octava más grave<sup>28</sup>, patrón que se mantendría prácticamente invariable durante el resto del siglo.

Como se mencionó anteriormente, la característica fundamental en la interpretación de este instrumento es el acompañamiento armónico a modo de rasgueo, al respecto de esta técnica y de una manera muy descriptiva, un tanto inusual en los métodos instrumentales de la época, anota Telésforo D'Aleman:



Fig. 16

El rasgado se hace en acordes, produciendo en ellos ritmos caprichosísimos según el aire que venga al caso [...]. El rasgado, pues, lo hace la mano derecha en las cuatro cuerdas, que por otra parte la izquierda va modulando los acordes y variando rápidamente el posturaje o el acorde a que haya de pasar. Se produce el rasgado con los cuatro dedos, por el lado de las uñas, con rapidez y con suavidad, bajando la mano atendiendo que los dedos bajen uniformes, uno tras otro, y para subir se hace únicamente con el pulgar, también por el lado de la uña suavemente y aprisa, de modo que suenen todas las cuerdas casi instantáneamente. La posición de la mano derecha debe ir un poco sesgada sobre las cuerdas, encima de la boca, arqueados los dedos igualmente, y el pulgar tocando la punta con la del índice, de modo que queda la mano como si hubiera de tener un rollo de papel cogido en su volumen<sup>29</sup>.

Para esta época, las dimensiones del tiple habían cambiado notoriamente con respecto a la primera descripción de 1849. Para finalizar el siglo XIX sus medidas aproximadas eran las siguientes: de 85 o 90 cm de eje vertical; en el diapasón 36,2 cm; una anchura de 24 a 25,5

<sup>28</sup> José Eleuterio Suárez. *Método fácil para aprender los tonos del tiple*. Bogotá: [s.f. ni casa editorial] ca. 1868.

<sup>29</sup> Telésforo D'Alemán. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1877. p. 40.

cm, y 9cm de fondo; 18 trastes y encordado metálico empleando en los pares octavados la cuerda más grave sobre la aguda<sup>30</sup>. Su afinación sería la siguiente:

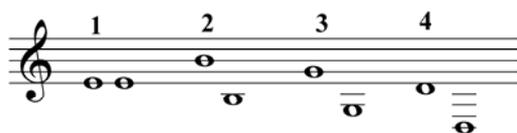
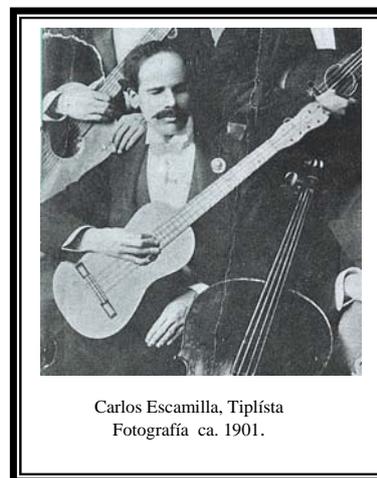


Fig. 17



Carlos Escamilla, Tiplista  
Fotografía ca. 1901.

Fig. 18  
Fuente: David Puerta, Op. cit., p. 131

Complementaría esta organología propia del bambuco —en cuanto a instrumentos de cuerda pulsada se refiere— la guitarra, la cual se mantuvo durante todo el siglo XIX tal y como se conoce hoy día, pues al no verse sobre ella un carácter identitario con la cultura andina del país no era plausible realizarle modificaciones, así que se mantuvo con sus mismos órdenes de cuerdas y su forma que, podríamos decir, incidió en la creación de los dos instrumentos mencionados anteriormente. La utilización de estos tres instrumentos para la interpretación de la música llevó prácticamente a institucionalizar el conjunto instrumental que se denominaría “trío colombiano”, compuesto por la bandola, que hacía la parte melódica; el tiple, que desempeñaba el acompañamiento armónico, y la guitarra, la cual realizaba acompañamiento armónico, bajos y algunos “cantos”, como respuesta o complemento a la melodía que planteaba la bandola. El desarrollo, las causas, las influencias y los elementos que llevaron a la conformación de este conjunto instrumental y demás factores musicales e instrumentales relacionados con el bambuco serán tratados en la segunda parte de esta investigación.

<sup>30</sup> Andrés Pardo T. y Jesús Bermúdez S. Op. cit., p. 16.

Junto a estos instrumentos de carácter melódico y armónico coexistieron también algunos instrumentos de percusión quienes complementaban el cuadro interpretativo. Aunque según algunos de los documentos consultados, éste instrumental ya está activo por lo menos desde la tercera década del siglo XIX, la aparición o utilización de los mismos se puede remontar a la época precolombina donde pudieron desempeñar un rol importante en contextos rituales o ceremoniales<sup>31</sup>. De este instrumental percusivo podemos resaltar por ejemplo las maracas, instrumento particular a varias comunidades indígenas del país como los Cuna y los Wuayú<sup>32</sup>, que debido a su particularidad musical fue utilizado en varias expresiones musicales de Colombia durante el siglo XIX, siendo hoy día un instrumento indispensable para la interpretación de la música llanera en la región de la orinoquía. Algo similar sucedió con la carraca, instrumento también muy popular en las islas del caribe colombiano donde es llamado jawbone, y con las cucharas o con las sonajas tubulares, como el chucho o alfandoque, que adquirieron un estatus identitario que se fue acrecentando aun más con su vinculación a músicas populares, hasta lograr una legitimación dentro del constructo imaginario de la identidad regional y nacional. Sin embargo, lamentablemente no contamos con un estudio más sólido de los instrumentos precolombinos en Colombia que nos permita arrojar algunas conclusiones más precisas.

### 3.1.3 Chucho o Alfandoque:

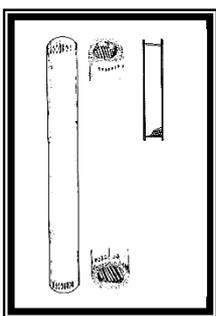


Fig. 19  
Fuente: Guillermo  
Abadía, Op. cit., p. 130.

Este instrumento es un idiófono sacudido, de la clase sonajas de recipiente tubular. Generalmente es fabricado en caña o guadua, con un tamaño que oscila entre los 30 y 75 cm de largo y un diámetro aproximado de 3 cm. En su interior se encuentran semillas o granos, los cuales producen un sonido característico al chocar entre sí y con las paredes del recipiente. En algunos casos, el *chucho* puede tener una modificación en los extremos o en el interior de él. En primer lugar, los orificios extremos pueden estar total o parcialmente cubiertos por una

<sup>31</sup> Egberto Bermúdez, Op. cit., p. 26.

<sup>32</sup> Ibid., pp. 19 – 26.

rejilla hecha de pequeños listones del mismo material con que se construyó el instrumento. La función de esta rejilla, que se ubica a 2 o 3 cm de los orificios extremos del tubo, es permitir un incremento en el volumen sonoro del mismo e impedir la salida de los granos o semillas que están en su interior. En segundo lugar, en el interior del tubo pueden encontrarse otros listones dispuestos con el diámetro del instrumento o sobre su diagonal, los cuales cumplen una función de retardar la caída de las semillas o granos cuando el instrumento es sacudido, prolongando así la sonoridad del mismo.

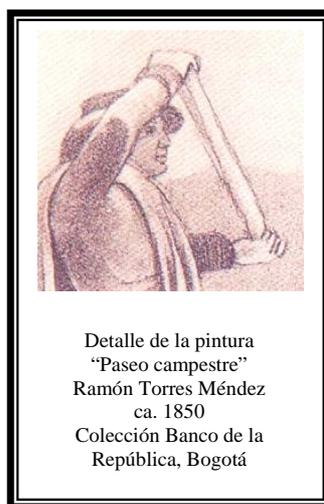


Fig. 20

### 3.1.4 Maracas:



Fig. 21  
 Fuente: Guillermo  
 Abadía, Op. cit., p.  
 122.

Se trata de un idiófono sacudido, de la clase sonajas de recipiente esférico u ovoide. Usualmente está fabricado de calabazo, con desigual cantidad de semillas secas, granos o pequeñas piedras en su interior para permitir dos sonidos distintos. La interpretación de este instrumento varía notablemente de acuerdo con la posición que se adopte para hacerlo, sin embargo el principio de su funcionamiento está muy bien definido: se toma una maraca en cada mano colocándolas usualmente a la altura del pecho y se agitan en movimientos contrarios o paralelos.

### 3.1.5 Pandereta:



Fig. 22  
Fuente: Guillermo Abadía, op. cit., p. 75.

La utilización de este instrumento dentro de la cultura colombiana data de mucho tiempo atrás, pues aparece en pinturas de los siglos XVI y XVII, y —al igual que la guitarra— fue uno de los instrumentos llegados al nuevo reino directamente desde España. Permaneció sin modificaciones desde esa época y se vinculó con el montaje e interpretación de músicas populares haciendo parte activa, durante el siglo XIX, de la interpretación de bambucos. Podemos describirlo de dos formas: como un instrumento membranófono, de la categoría de tambor de marco, sin asa y de un parche; y como un instrumento idiófono de entrechoque cuando se ponen en vibración las láminas metálicas montadas sobre su marco al golpearse entre sí.

### 3.1.6 Tambora:

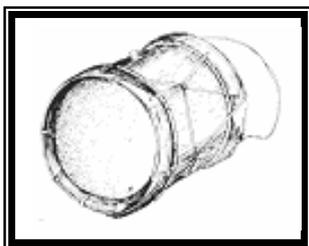


Fig. 23  
Fuente: Guillermo Abadía, Op. cit., p. 82.

Este instrumento hace parte de los membranófonos, de la clase de tambores cilíndricos de dos membranas; para su interpretación se utilizan dos baquetas y su sistema de tensión está determinado por los aros. Se fabrica del tronco de un árbol, preferiblemente balsa; éste se ahueca o se vacía hasta dejar una pared cilíndrica con un diámetro aproximado de 50 cm. Enseguida se cubren los extremos utilizando piel de res estirada y asegurada con aros de bejuco, templada con cabuya entrelazada en zigzag de uno al otro borde de los parches. Este instrumento puede interpretarse sobre una base o terciado sobre el hombro, percutido con dos baquetas distintas cuyo largo puede oscilar entre los 20 o 30 cm, una de ellas es recubierta de trapos en la punta y es la que golpea el parche y la otra sencillamente es un palo de madera que golpea el cilindro.



Fig. 24  
Fuente: Carlos Miñana.  
*De fastos a fiestas: Navidad y chitimías en Popayán.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 1987. p. 114.

### 3.1.7 Carraca:

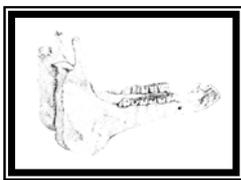


Fig. 25  
Fuente: Guillermo Abadía,  
Op. cit., p. 118.

Este instrumento es el hueso de la mandíbula inferior de un equino secada al sol y su sonido particular está dado por el raspado de sus dientes con otro elemento que puede ser otro hueso o por la vibración que estos producen al chocar entre sí y contra el hueso cuando es golpeado con la mano en sus partes laterales. Dada esta particularidad, se puede considerar a este instrumento como un idiófono raspado, como un idiófono de placas de percusión o de la clase sonajas de marco, a causa de los dientes sueltos de la mandíbula.

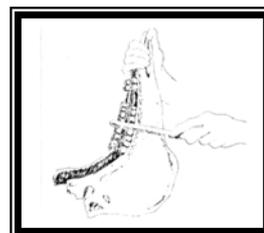


Fig. 26  
Fuente: Lucía Jaramillo y  
Mónica Trujillo. *Trece danzas  
tradicionales de Colombia,  
sus trajes y su música.*  
Bogotá: Fondo Cultural  
Cafetero, 1991. p. 45.

### 3.1.8 Cucharas:

Podemos clasificar este instrumento como un idiófono de la clase de placas acanaladas de entre choque. Como su nombre lo indica, son cucharas hechas de madera que se interpretan tomándolas en una mano enfrentadas por el lado opuesto de su cavidad, para ser golpeadas con la otra mano en disposición de palma abierta o recogida a manera de puño; generalmente se posan sobre el muslo de alguna de las piernas.

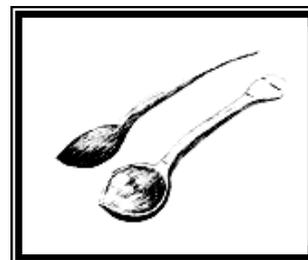


Fig. 27  
Fuente: Guillermo Abadía,  
Op. cit., p. 118.

Es complicado saber a ciencia cierta desde cuando todos estos instrumentos de percusión empezaron a ser utilizados en la zona andina del país y como fueron vinculados en la interpretación de bambucos, pero según las evidencias encontradas, se pueden ubicar fácilmente en las primeras décadas del siglo XIX, algunos con más protagonismo que otros y con un valor social que está predominado por la usanza campesina. No obstante hay regiones de Colombia donde su uso es mucho más importante y significativo, pues también

hacen parte de otros géneros musicales de corte tradicional, como por ejemplo en el pasillo, la guabina o el torbellino.

### **3.2 Música:**

La estructura musical del bambuco está constituida principalmente por una serie de elementos rítmicos, los cuales aportan el factor diferencial de ésta y la distinguen de las demás manifestaciones musicales colombianas. Tanto dicho elemento como sus aspectos melódico y armónico registraron diversos cambios en el transcurso del siglo XIX, debido en gran parte a circunstancias de tipo social, político y económico, enmarcadas por el desarrollo particular de Bogotá y la búsqueda de elementos o factores potencialmente simbólicos o que pudieran colaborar en la construcción de una identidad nacional. Expuesto de otra manera, podríamos afirmar que el proceso musical fue el resultado de las diversas motivaciones y actitudes de la sociedad capitalina en torno al proceso de construcción de una “colombianidad”. Enseguida se analizarán las características particulares que definen esta música, destacando su aspecto rítmico, armónico y melódico.

#### **3.2.1 Ritmo:**

El estudio de la grafía del bambuco en Bogotá en el siglo XIX arroja numerosas cuestiones. En primer lugar hay una cierta contradicción en la manera de escribir la música, ya que los compases ternarios simples empleados no logran ajustarse exactamente con la idea melódica que se quiere plantear, dando la impresión de que la composición tratara de adecuarse al ritmo, desplazando los acentos naturales del compás. Esto puede obedecer en cierta manera a que la formación de la mayoría de los músicos bogotanos del periodo en cuestión no fue de la más alta calidad, si tomamos en cuenta las transcripciones conocidas de bambucos tradicionales y las composiciones originales que se hicieron en esa época, en donde el acento prosódico del texto no coincide con el acento musical, y donde éste último, cuando la obra es completamente instrumental, aparece fuera del acento métrico del compás, desplazando los acentos “naturales”. Nos encontramos aquí con un gran dilema

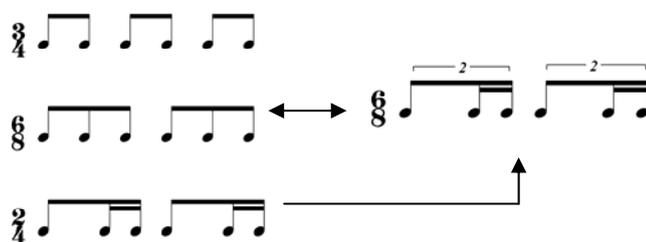
que se constituyó en un común denominador, a lo largo del periodo de estudio por lo menos en lo referido a la escritura del bambuco, y es que no siempre el resultado escrito de la música correspondió exactamente a lo que realmente se interpretaba ni tampoco al pensamiento o a la idea primordial del transcriptor o compositor.

Por otro lado nos encontramos con una segunda cuestión, y es el que el *aire*, *sabor* o “*ese algo*”, que constituyó la característica del ritmo y lo posicionó por encima de otros ritmos de la zona andina colombiana, era determinado por sus intérpretes sin reparar en la escritura del pentagrama. El problema acerca del *aire* característico se apoya en algunas de las crónicas o documentos históricos sobre los intentos de interpretación del bambuco por músicos extranjeros; según estos textos, en tales condiciones nunca pudo interpretarse un bambuco con buenos resultados, incluso las melodías que lograron traspasar el siglo, entrado el siglo XX tuvieron que modificar su compás para lograr ajustarse a la realidad sonora. Esto muestra claramente el alto nivel de transmisión oral en lo que se refiere al ritmo, dejando posiblemente la notación para la transmisión o memoria de la línea melódica.

La gran dificultad en la escritura del bambuco resulta de la correcta distribución del acento métrico de las frases debido a la polirritmia que se produce entre melodía y acompañamiento. A mediados del siglo XX se propuso una escritura polimétrica para tratar de solventar el problema de la distribución de acentos rítmicos de la mayoría de los bambucos; pero, por un lado, esta escritura dificulta su lectura y su medida musical y, por otro, no logra ajustarse apropiadamente al acompañamiento instrumental. Para realizar el siguiente análisis rítmico utilizaremos la propuesta más aceptada en Colombia para la transcripción del bambuco que está enmarcada en una polirritmia, circunstancial en algunos casos, de  $3/4 - 6/8$ , que, aunque no logra ser del todo aceptada por algunos músicos del país, en la realización de esta investigación se ha considerado como la escritura más razonable y adecuada, al ser la que mejor se ajusta tanto a la transcripción melódica como el acompañamiento.

De manera general podemos afirmar que la estructura rítmica del bambuco presenta formulas que podemos expresar en compases binarios compuestos y ternarios simples, los cuales frecuentemente se alternan formando una hemiolia o están superpuestos en la melodía y el acompañamiento funcionando simultáneamente los dos esquemas. Usualmente la melodía funciona en 6/8 alternado con 3/4 en algunas ocasiones o momentos de la composición. El acompañamiento, en especial el de la percusión, suele dividir la acentuación rítmica: algunos instrumentos utilizan con mayor frecuencia el 6/8 y en otros predomina el 3/4. Como caso ejemplar, el acompañamiento en la tambora emplea simultáneamente las dos estructuras: 3/4 en el parche o membrana y 6/8 en la madera.

Otro factor que contribuye a la polirritmia del bambuco es la tendencia hacia el 2/4 de la carraca, que en algunas ocasiones realiza una pequeña variación de su ritmo base; es entonces cuando el bambuco presenta una escritura simultánea de 3/4, 6/8 y 2/4, aunque esto puede quedar reducido a la combinación de 6/8 3/4 para mayor equilibrio en la transcripción y mayor comodidad en su lectura e interpretación:



A continuación se transcribirán algunas de las células rítmicas más usuales de los instrumentos de cuerda y percusión en la interpretación del bambuco, recopiladas en el ambiente más tradicional de los departamentos de Cauca —de donde se presume su origen—, Cundinamarca, Boyacá y Norte de Santander.

### 3.2.1.1 Tambora<sup>33</sup>:

Musical notation for Tambora, showing four staves labeled 'Madera' and 'Parche'. The notation includes rhythmic patterns with notes and rests, indicating the sequence of strikes on the wooden body and parche.

### 3.2.1.2 Maracas<sup>34</sup>:

Musical notation for Maracas, showing six staves. The notation includes rhythmic patterns with notes and rests, indicating the sequence of strikes on the maracas. The notation is divided into sections labeled 'Movimiento simultáneo', 'Mano izquierda', and 'Mano derecha'.

### 3.2.1.3 Chucho o Alfandoque y pandereta<sup>35</sup>:

Musical notation for Chucho o Alfandoque y pandereta, showing three staves with rhythmic patterns. The notation includes notes and rests, indicating the sequence of strikes on the instrument.

**3.2.1.4 Carraca<sup>36</sup>:** Como se mencionó anteriormente, hay dos formas de interpretar este instrumento. La primera es cuando es golpeado con la mano en sus partes laterales. Su base rítmica se puede transcribir de de la siguiente manera:

Musical notation for Carraca, showing two staves with rhythmic patterns. The notation includes notes and rests, indicating the sequence of strikes on the instrument.

<sup>33</sup> Pista 3.

<sup>34</sup> Pista 4.

<sup>35</sup> Pista 5.

<sup>36</sup> Pista 6.

Cuando los dientes de éste instrumento son raspados por otro elemento (por ejemplo otro hueso, o un trozo de madera o de metal), se pueden distinguir dos clases de golpes básicos: el primero es el simple movimiento de la mano de manera ascendente y descendente sobre los dientes del instrumento, y el segundo cuando se desliza lentamente el elemento de raspado sobre los dientes, dando la sensación de un sonido tremolado, por consiguiente se graficará de esa manera:

Golpe hacia abajo ◦  
Golpe hacia arriba ↗

### 3.2.1.5 Cucharas<sup>37</sup>:

### 3.2.1.6 Tiple<sup>38</sup>:

<sup>37</sup> Pista 7.

<sup>38</sup> Pista 8.

### 3.2.1.7 Guitarra<sup>39</sup>:



Usualmente una de estas figuras es la que predominará durante toda la interpretación y a la que se denominará ritmo base. Las diversas variaciones rítmicas de estos instrumentos de cuerda y percusión suelen aparecer generalmente con el cambio de frase musical o, en ocasiones, son hechas al capricho del intérprete<sup>40</sup>.

Para el inicio del bambuco están definidas dos opciones básicamente. La primera consiste en un compás de tres negras en *tutti*, al cual suele seguir el grupo de corchea–negra, corchea–negra o, simplemente, cada cual prosigue con alguna de sus células rítmicas propias y sus variaciones al iniciar el siguiente compás. La segunda opción es la simple incursión de cada instrumento con su célula rítmica correspondiente. Esto puede suceder cuando el bambuco empieza ya a tiempo, ya en antecompás. En este último caso el bloque instrumental entrará sobre el primer tiempo del compás siguiente.

Como se puede ver en este análisis rítmico, el bambuco no está sujeto a un determinado acompañamiento que emplee rigurosamente las variaciones y su ritmo base cada cierto periodo musical; éstas aparecen, por lo general, a gusto del intérprete, aunque hay ciertas partes —como las mencionadas anteriormente— donde éstas pueden coincidir. Por otro lado, la cantidad de variaciones o de estilos interpretativos del bambuco puede variar según la región donde se interprete, por ejemplo en la manera de rasguear el tiple al invertir

---

<sup>39</sup> Pista 9.

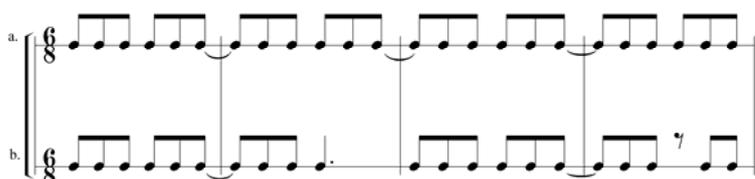
<sup>40</sup> Pista 10.

algunos de sus golpes, es decir, mientras algunos inician bajando, otros inician subiendo. No obstante, el ámbito rítmico se mantiene muy similar.

### 3.2.2 Melodía:

Si aplicamos el patrón de 6/8 a las melodías de bambuco, podemos observar que la característica primordial de la estructura rítmico-melódica radica en la presencia de la síncopa producida por la unión de la última corchea del compás con la primera siguiente (*síncopa de cauda*) provocando el efecto de desplazamiento de la parte débil del compás y haciendo que funcione como una parte fuerte: 

Este contexto métrico es el que diferencia la melodía “*bambuquera*” de la de otros ritmos colombianos y es la que le da ese *aire* tan particular. Este tipo de síncopa puede estar presente en secuencias de uno o dos compases, siendo este último el más usual:



Otra de las características formales básicas de la melodía del bambuco es la estructuración de frases cada 4 compases, presentando por lo general una pequeña cesura de articulación de la frase entre el segundo y tercer compás:



De las múltiples alternativas para proseguir el discurso rítmico-melódico inmediatamente después de la síncopa sobresalen dos opciones:

1. Seguir con otro compás de corchea: 
2. Continuar con una negra, que da la sensación de conclusión o reposo, para proseguir con otro grupo de tres corcheas: 

La melodía del bambuco puede hacer su entrada a tiempo, bien sea con una secuencia rítmica de seis corcheas, dos negras con puntillo o tres negras; bien en antecompás, generalmente con dos corcheas o en la secuencia corchea-negra. Esta última combinación y su inversa son bastante comunes en el desarrollo melódico del bambuco. La síncopa interna suele aparecer con menor frecuencia que las estructuras rítmicas anteriormente mencionadas, y puede tener un carácter conclusivo o estar unida a la frase siguiente.

Desde el punto de vista armónico, las síncopas pueden producir principalmente los efectos de:

a. retardo: 

b. anticipación: 

c. prolongación del sonido común: 

d. apoyatura: 

La aparición de estas células rítmico-armónicas no está sujeta a reglas melódicas o armónicas preestablecidas, sino que su incursión en el discurso melódico ocurre al comienzo, en medio o al final de la frase musical.

Ahora bien, si confrontamos la parte rítmica con la parte melódica, encontraremos tres patrones polirrítmicos básicos enmarcados por la distribución de sus acentos métricos:



### 3.2.3 Armonía:

La característica armónica fundamental del repertorio analizado está dada por un ambiente tonal. Allí se pueden evidenciar principalmente dos estilos los cuales son el producto de un entorno cultural diferente y específico, por lo tanto, en esta investigación se han denominado de la siguiente manera: el primero de ellos bambuco “*tradicional*” y el segundo, bambuco “*académico*”, aunque éste último surge y se desarrolla aproximadamente ya a partir de la mitad del siglo XIX.

El bambuco tradicional es aquel que surge del ambiente marcadamente campesino, transmitido por tradición oral, en algunos casos sin autor reconocido, sin la intervención de una grafía musical, como fue común en las composiciones de mayor antigüedad. Está sustentado en una secuencia armónica bastante simple, dada por los grados I, V y IV, o con algunas pequeñas variaciones, pero manteniendo el mismo ámbito armónico y normalmente sin modulaciones. Esta secuencia armónica se constituyó como otro modelo específico en el aspecto armónico del bambuco, aunque es evidente que no es distintivo de este, pues la

misma secuencia armónica se presenta en gran parte de las músicas tradicionales y populares tanto del país como de otros países de América Latina y de Europa.

En algunas composiciones, la melodía de este tipo de bambuco muestra rasgos que pueden ser considerados como “arcaicos”, posiblemente derivados de la escala pentatónica usual en grupos campesinos e indígenas de la parte sur del país, que probablemente se asentaron en Bogotá durante las primeras décadas del siglo en cuestión. Esto puede apreciarse en composiciones como “*La guaneña*” o “*El miranchurito*”, ambas obras pertenecientes a la región suroccidental de Colombia, las cuales gozaron de gran popularidad en la época e incluso actualmente<sup>41</sup>. La interválica melódica se mueve a menudo por grados conjuntos, repite el mismo sonido, o utiliza intervalos de tercera, cuarta, quinta o sexta, como caso extremo. Otro factor —que no es común a todos los bambucos de este tipo— es la incursión del arpeggio ascendente o descendente como parte de la melodía.

El segundo estilo compositivo de bambuco es el “*académico*”, y se caracteriza por tener un grado de elaboración musicalmente mayor, por tener un autor identificado y porque básicamente aparece ya en transcripción a partitura: bien por el mismo autor o por algún copista de la época. Sus características armónicas están dadas por la pluralidad y complejidad de sus grados tonales y la amplitud de sus intervalos melódicos. El ámbito tonal sigue al del bambuco tradicional, pues está fundamentado en los mismos grados básicos, aunque ahora los utiliza en una mayor cantidad de inversiones e introduce un número más amplio de cambios armónicos y alteraciones accidentales en sus frases, siendo por lo general modulante: I – VI<sup>7</sup> (V<sup>7</sup> del II) – II – V<sup>7</sup> – I(m). El tipo de técnica empleada en esta clase de bambucos se relaciona directamente con el grado de formación académica del compositor, quien introduce las variantes armónicas que cree convenientes para soportar su idea melódica.

---

<sup>41</sup> El análisis musical de estos bambucos aparecerá más adelante.

En síntesis podemos afirmar que la influencia de un contexto más urbano generó a su vez una diferencia importante con respecto al bambuco campesino, es decir, mientras para los compositores urbanos la elaboración académica melódica y armónica, y la creación concebida como originalidad tenía un mayor peso, en el contexto rural se valoraba más el componente funcional de la música, bien fuera de baile o canción, sin importar que estuvieran sustentadas en formulaciones musicales muy utilizadas.

Como se mencionó anteriormente, este proceso “academicista” y un tanto estilizado en la composición de bambucos surgió a mediados del siglo, producto del auge y desarrollo social y político de Colombia por aquella época. Dichas circunstancias influyeron de manera decisiva en la significación de las artes y, por supuesto, en la composición musical y en la interpretación, esta última totalmente impactada por el virtuosismo instrumental que empezaba a llegar de Europa. El bambuco fue el primer género tradicional colombiano afectado por esta nueva estética y evolucionó a lo largo del siglo produciendo una forma paralela al bambuco tradicional. Este proceso de transformación formal ya indica, en sí mismo, las transformaciones que se estaban produciendo en los valores y en la imagen social del mismo.

### **3.3 Coreografía:**

El aspecto coreográfico del bambuco durante el siglo XIX se ha estudiado a partir de las descripciones o especulaciones que se hicieron sobre el tema durante las primeras décadas del siglo XX. La mayoría de éstas tienden a exagerar el carácter simbólico de la danza, adjudicándole ademanes que estarían fuera de contexto en el momento en que se realizaron. Es decir, estas teorías o propuestas están basadas en argumentaciones orientadas a legitimar una determinada imagen del bambuco y no es la simple descripción de un pasado. El modelo o diseño coreográfico del bambuco, un tanto estilizado, que se hace actualmente, surgió en medio de tales teorías. Al tener en cuenta exclusivamente el carácter artístico de una danza que pasó a formar parte del patrimonio colectivo del país y a ser representada

sólo en actos culturales, alejándose notablemente del contexto rural de donde emergió y que ahora, entrado el siglo XXI, ha desaparecido prácticamente del ambiente bogotano.

La descripción de la danza que haremos seguidamente está basada en relatos de viaje, pinturas, artículos de periódicos y otros documentos del siglo XIX referentes al baile en Bogotá. Esta reseña será realizada de manera general, sin entrar en detalles de fechas o momentos sociales específicos que hayan influido en su transformación. Sin embargo, se distinguirán algunas figuras de su coreografía que se encargarán de ilustrar la manera de bailar este ritmo colombiano.



Traje tradicional del campesino bogotano

Fig. 28

Fuente: *Colombia a su alcance*, Op. cit., p. 417

Resultado del proceso de atribución de identidad que experimentó este ritmo, hoy día el atuendo “típico” utilizado para bailar el bambuco está basado en una estilización del traje campesino bogotano del siglo XIX. Este estaba diseñado para la comodidad del trabajador en las labores artesanales o agropecuarias que comúnmente le ocupaban. La mujer vestía una falda de tela de algodón, con amplios volos, adornada en la parte inferior con varios diseños y colores; la blusa era también de algodón, con bordados, y sobre ella una mantilla o pañolón, pisado con un sombrero alón tejido por lo general con caña o con jipijapa; su calzado consistía en unas alpargatas hechas de lienzo o lana tejida con suela de cáñamo. El hombre solía vestir pantalón de dril o de lienzo ordinario, camisa manga larga de algodón y, sobre ella, una manta de lana con un agujero en medio para introducir la cabeza, conocida como “ruana”, toponímico de Rouen, ciudad de Francia de donde provenían los textiles para elaborar dicha prenda; complementaba su vestuario un sombrero de caña o jipijapa, alpargates y pañuelo amarrado al cuello para protegerse del frío.

A lo largo del siglo XIX, en Bogotá fueron muchos los contextos en los que se bailó el bambuco, dando lugar a distintos modos, y variando en algunos casos desde sus figuras hasta su vestuario. Sin embargo, su singularidad bailable, fundamentada en el “paso” representativo de este género musical, se mantuvo prácticamente sin variantes durante todo el periodo. Este movimiento dancístico, denominado *Escobillado*, es el paso de rutina para cualquier bambuco y se realiza partiendo de una posición en reposo para luego levantar ligeramente el pie derecho hacia adelante cruzándolo sobre el otro hasta tocar levemente el suelo con la punta del pie, resbalándolo sobre el piso al volver a su posición inicial, imitando el efecto de cepillar. Seguido de esto se efectúa un pequeño salto hacia atrás para intercalar el pie y hacer lo mismo con el otro, repitiendo esta misma secuencia durante todo el baile, bamboleando el cuerpo y acompañándolo de las diversas figuras coreográficas. Estas cambiaron o se desarrollaron durante todo el siglo XIX para ser casi reglamentadas en el siglo XX en un proceso de institucionalización que se plasma en la figuración de las figuras del baile.



Fig. 29

La temática del baile del bambuco se estructura alrededor de una supuesta “representación” de la conquista amorosa, en la cual el estilo jocosco, propio de la actitud campesina nacional, se evidencia lleno de gracia y coqueteo por parte de la pareja, y tiene lugar en una planimetría circular compuesta por la combinación de diferentes figuras, cada una de ellas completamente diferenciada. Este tópico aparece reseñado en los primeros escritos del siglo XIX referentes al baile en Bogotá y en algunas otras regiones del interior del país. Basado en estos y otros documentos se podría describir un modelo básico de la coreografía del bambuco de la siguiente manera:

### **3.3.1 Invitación:**

El hombre se dirige hasta donde está la mujer (o las mujeres reunidas) y le hace una invitación a ser su pareja con una pequeña venia frente a ella; si es aceptado vuelve al extremo del salón o del lugar donde se vaya a realizar el baile y, frente a ella, espera a que el cantante entone una copla para dar inicio al baile propiamente dicho cuando inicie la música. El hombre se desplaza nuevamente, ahora haciendo el *escobillado* y usualmente jugueteando con su pañuelo hasta donde la mujer está bailando, para invitarla en actitud de coquetería. Ella al comienzo se muestra indiferente y el hombre retrocede de espaldas o dando giros cerca de ella de manera aleatoria, hasta que ella accede y comienza a bailar con una mano en la cintura y con la otra levantándose levemente su falda haciendo el mismo paso de *escobillado*, pero en su sitio<sup>42</sup>.

### **3.3.2 Coqueteos:**

La mujer, una vez ha aceptado el baile, empieza a desplazarse por el salón, generalmente en forma circular, mientras huye de los insistentes coqueteos de su pareja; la particularidad de esta figura está dada por el momento en que casi se encuentran, pero en ese preciso instante, la mujer da media vuelta para iniciar de nuevo su evasión.

### **3.3.3 Contrarios:**

La figura anterior se mantiene, hasta que en un determinado momento, generalmente dado por el cambio de frase musical, la pareja se encuentra frente a frente y uno hace exactamente lo contrario de lo que hace el otro: si ella mueve un pie hacia la derecha, él lo moverá hacia la izquierda; si ella sube, él baja. La variedad de estas figuras no presentaba un orden determinado y se podían hacer hasta un nuevo cambio de frase musical en donde una daba paso a otra.

---

<sup>42</sup> Alberto Londoño. *Danzas Colombianas*. Medellín: Ediciones Universidad de Antioquia, 1998. p. 6.

### **3.3.4 Coqueteos y Evasión:**

En este momento el baile vuelve al mismo juego anterior, en donde la picardía y el galanteo se hacen de nuevo presentes, sólo que esta vez los dos coquetean y huyen uno del otro. La pareja se mantiene a corta distancia y la mujer va girando la cabeza de lado a lado tratando de mirar al hombre en su persecución, éste por lo general trata de jugar con su pañuelo haciendo pequeños movimientos al azar o circulares en el aire mientras persigue o es perseguido. Mientras esto ocurre la pareja se cruza y se esquiva pero jamás se toca.

### **3.3.5 Ochos:**

La insistente persecución del hombre hacia la mujer continúa; ella huye de él dibujando en el piso una forma similar a la del ocho, que puede ser amplia o pequeña dependiendo por lo regular del espacio en donde se baila; su pareja la sigue repitiendo la misma figura salvo que, en el momento de cruzarse, ambos pasan dándose la espalda pero mirándose furtivamente. La frecuencia de este movimiento depende de la música o del gusto de la pareja.

### **3.3.6 Arrodillada:**

Al terminar la figura anterior y cuando la pareja vuelve a quedar de frente, él inca una rodilla en el piso y le ofrece el pañuelo a su pareja para que ella lo tome por una de sus puntas y baile a su alrededor. Él la sigue con la mirada en la misma actitud que ha traído desde el comienzo de la danza.

La danza se cierra con otra pequeña persecución del hombre a la mujer donde él trata de abrazarla mientras ella huye; entre tanto, la pareja baila en círculos o realizando movimientos improvisados por todo el salón hasta finalizar la música; el hombre, entonces, inca una rodilla frente a ella a manera de venia y bate el pañuelo frente a la cara de la mujer simulando un pequeño y coqueto golpe.

Pese a esto, no contamos con una documentación histórica más precisa, y las fuentes que se analizaron no fueron suficientes para permitir dilucidar con más precisión el comportamiento social o las diversas actitudes que podían estar presentes en el pueblo bogotano ante el galanteo —por supuesto acordado de antemano— de este baile. De esta serie de datos podemos plantear las siguientes hipótesis:

- a. Que ejercía gran atractivo y motivación por el hecho de departir en pareja, hecho común en muchas danzas de su tipo.
- b. Que la cantidad de parejas involucradas en la realización de esta danza podía oscilar generalmente entre una o cuatro, mientras las demás personas presentes los rodeaban aplaudiendo y aclamándolas.
- c. Que la amplitud y variedad de figuras coreográficas dependía del lugar donde se hicieran y de la duración del bambuco.
- d. Que podía ser medio un eficaz para realizar una verdadera conquista amorosa.
- e. Que más allá de la significación social del bambuco, esta música era altamente apreciada y empleada en todo lo que tuviera que ver con fiesta y jolgorio, pero limitado principalmente a la clase popular, pues la incursión de esta música en círculos sociales más exclusivos de la ciudad, tendría otro motivo y otro significado que no estarían delimitados tanto por el disfrute sino por el rol emblemático que empezó a tener después de la mitad del siglo.
- f. Que debido a su alto poder de identificación cultural el traje y los atuendos de la clase campesina bogotana se transformaron en elemento simbólico, fácilmente perceptible por la comunidad y asumiéndolo como estándar indumentario.

## II. EL BAMBUCO EN BOGOTÁ DURANTE EL SIGLO XIX

Uno de los logros más importantes de la reciente historiografía nacional en las últimas décadas ha sido el redescubrimiento del siglo XIX colombiano. Investigadores colombianos y extranjeros se han preocupado por reevaluar sistemáticamente los conocimientos aceptados sobre dicho siglo, sometiéndolos a una dura crítica desde un punto de vista metodológico e investigativo, y, aunque los resultados no han logrado hallar un consenso, se han logrado resultados bastante satisfactorios al articular estas propuestas e investigaciones con otras ramas de la ciencia social. Esta perspectiva ahora se ve enriquecida con un nuevo panorama desde el punto de vista etnomusicológico, que de una u otra manera puede permitir acrecentar la visión histórica y social del siglo XIX en Colombia.

La postura primordial de este trabajo de investigación entorno a la problemática colombiana del siglo XIX —tal vez el periodo más controvertido e importante de la historia nacional— apunta más allá del problema planteado en términos de las ideologías liberal, conservadora o marxista, para centrar su objetivo en la dinámica de una sociedad colombiana que, en su conformación burguesa y capitalista, vivió una traumática transición, definitiva para su ordenamiento histórico en lo social, lo político y lo cultural. Estos aspectos, mezclados con el fenómeno sonoro de los distintos géneros musicales del país, llevaron consigo los procesos de búsqueda y construcción de una identidad colombiana.

Lamentablemente, este proceso estuvo enmarcado por una desenfrenada violencia que ha trascendido hasta nuestros días con iguales y nuevos criterios ideológicos. Los primeros registros escritos conocidos, referentes al bambuco, lo sitúan en medio de la guerra y es allí en donde, por primera vez, se le asigna un valor simbólico para un colectivo regional durante la segunda década del siglo XIX. Ese siglo concluye con otra guerra en la que el

factor ideológico y el problema de identidad son de nuevo los protagonistas, afectando en cierta medida el desarrollo de la música nacional e involucrando, además, la música regional y el, ya para la época, constituido símbolo musical colombiano: *el bambuco*.

No se puede rastrear el desarrollo del bambuco en Colombia durante el siglo XIX dejando de lado el problema social de la época. Incluso se puede afirmar que el carácter simbólico que se le adjudicó durante ese tiempo va mucho más allá de la simple estructura musical en sí, para constituirse en un factor implícito dentro de la construcción de la identidad nacional. Su música identificó, en primera medida, a cierto colectivo caracterizado por ser un grupo minoritario en cuanto a poder político pero mayoritario en cuanto a población. A este colectivo pertenecían los artesanos, los campesinos, los indígenas y, en general, todas aquellas personas dedicadas a la mano de obra en la capital y que, lograda la independencia, fueron poco a poco excluidas de la organización política del estado. El afán “civilizador” de la elite bogotana y su preocupación por semejarse cada vez más a burguesías europeas, impusieron sobre la mayoría de la población una serie de elementos sociales y políticos que desencadenaron diversas contiendas, amparadas por las filosofías partidistas liberal y conservadora. Este dualismo impidió la formación de un Estado capaz de integrar el interés general, provocando diversas manifestaciones sectoriales de identidad y, así mismo, una marcada tipificación política. El Estado excluyó oficialmente todas aquellas manifestaciones culturales que identificaban la imagen de un “verdadero país libre y soberano” para dar lugar preferente a elementos simbólicos foráneos, impulsados por un deseo “civilizador” de la clase dominante, y que chocaron con los propios, desencadenando continuas contiendas sociales durante todo el siglo.

Surge una situación paradójica en la creación o identificación de símbolos colectivos de una nación libre, que pudieran ser reconocidos tanto por los locales como por los extranjeros. La estigmatización de los diferentes grupos sociales y su homología con determinadas ideologías se convierte en el factor preponderante en la lucha por la construcción de la identidad colombiana en la que, no sólo las acciones, sino los elementos integrantes de cada “subcultura” entran a participar en una gran contienda para tratar de

establecer lo que podría llamarse una “cultura colombiana” en el siglo XIX. Sin embargo, durante este periodo, el bambuco pasó a encarnar el ideal nacional para el pueblo bogotano en su aspecto musical, aunque este género no logró ser admitido como sinónimo de identidad para ciertos grupos sociales del país distribuidos en sus diversas regiones. En estas regiones se desarrollaron y aceptaron otros ritmos que no sólo se encargaron de identificarlos frente a otras regiones de la nación sino que, con el tiempo y ya entrado el siglo XX, desplazaron la inferencia musical centralista donde el término “música colombiana” significaba música de la región andina, relegando a un segundo plano todas las demás representaciones musicales del resto del país. El caso más representativo podría ser el de “La cumbia” o “El Vallenato” que, de hecho, son los ritmos que en la actualidad identifican a Colombia frente a los demás países latinoamericanos, desplazando contundentemente a las demás expresiones musicales de la región andina colombiana.

Bien se podría afirmar que los aspectos culturales de cada región —como las filiaciones políticas, la música, las identidades étnicas y la pertenencia de clase, entre otras— pueden ser considerados como protagonistas socioculturales en la construcción de la identidad nacional. Pero, durante la época en cuestión, la posición privilegiada de la capital hizo que fuera posible ignorar los demás géneros musicales de las diferentes regiones, para dar por sentado apenas uno, que encerraba, a manera de emblema, todas las aspiraciones culturales y sociales de gran parte de la población capitalina y que, en resumidas cuentas, estas aspiraciones se concebían como los mismos ideales del resto del país.

## **1. LOS CAMINOS DE UNA MÚSICA ERRANTE**

Son muchas las teorías escritas sobre el posible origen de este ritmo, algunas de ellas —por no decir todas— no son más que hipótesis o simples conjeturas hechas a partir de la etimología de la palabra, e inclusive desde la gracia de sus figuras coreográficas, para tratar de plantear o hallar una explicación que pueda ser admitida pero que, sin embargo, carece del rigor de la disciplina musicológica. No obstante, es necesario precisar que la mayoría de las hipótesis relacionadas con su origen lo ubican en la parte sur de Colombia y, más

específicamente, en los departamentos de Cauca y Nariño; es allí en donde podemos iniciar esta investigación sin pretender plantear otra teoría referente a su origen, ya que eso nos llevaría a otro tipo de trabajo investigativo.

Indudablemente el bambuco es el género más importante y difundido de la región andina colombiana y es en él donde convergen la mayoría de significados y elementos musicales que han interactuado en la vida cotidiana y en las prácticas socioculturales de esta región del país, aunque no siempre fue así. Para ahondar en ello es necesario ir mucho más allá del simple aspecto formal del género musical o del sonido como tal, y así definir la relación entre la forma, la función y el significado de este ritmo para el pueblo colombiano durante el siglo XIX. En un principio, los registros escritos apuntan al bambuco como un ritmo representativo o simbólico, pero de una región específica: la región del Cauca (*ver fig. 1*). Ese es el punto de partida para descifrar y emprender el recorrido de este “*aire nacional*” hasta su llegada a Bogotá, lugar donde readquirió los valores necesarios para convertirlo en un férreo sinónimo del nacionalismo colombiano.

Hasta ahora, la mención más antigua que se conoce de la palabra bambuco procede de la correspondencia entre dos jóvenes generales, héroes de la independencia colombiana. El 6 de Diciembre de 1819, el general Francisco de Paula Santander (1792 – 1840), escribe una carta a su subalterno, general Joaquín París (1795 – 1868), quien se encontraba en ese momento en Popayán, actual capital del departamento del Cauca: “[...] Refréscate en el Puracé, báñate en Río Blanco, pásate por el Ejido, visita a las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete instruyendo a tu batallón, baila una que otra vez el bambuco;[...]

”<sup>43</sup>. En esta carta se recoge lo que se podría llamar la “idiosincrasia” del pueblo caucano, a partir de pocas y reveladoras imágenes. Es fácil deducir entonces que este género musical era ya considerado como un elemento más del imaginario cultural y simbólico de las gentes

---

<sup>43</sup> Roberto Cortazar (compilador). *Cartas y Mensajes del general Francisco de Paula Santander*. Bogotá: librería voluntad, 1953. Vol. I pp. 353 – 354.

del Cauca y, porqué no, de otras regiones del sur de Colombia, en especial del departamento de Nariño que colinda con el primero y que, en la época, era una región de la provincia de Popayán<sup>44</sup>. Esto se puede apoyar en los hechos que acontecieron cinco años más tarde en la batalla que logró la independencia definitiva del Perú y que expondremos enseguida.

No se conoce otro registro escrito fehaciente referido al bambuco durante los años que siguieron a 1819 y esto dificulta establecer cómo era realmente el “bambuco” de entonces, cómo se escuchaba realmente y cuál era la sensibilidad real de los pueblos caucano y nariñense con respecto a la música en cuestión. Sin embargo, como se anotó anteriormente, la batalla de Ayacucho en el Perú, sucedida el 9 de diciembre de 1824, nos permite de alguna manera acercarnos a este escenario.

La lucha por la independencia de las regiones que conformarían “La Gran Colombia” requirió del apoyo y movilización de todo un sector que se podría denominar *popular*, generándose un proceso de identificación colectiva gracias al ánimo que despertaba la misma causa. Fueron muchos los hombres que intervinieron en dicha batalla; de las regiones del sur de Colombia, en especial de la región de Nariño, se conformó un batallón denominado “Voltígeros”, comandado por el general José María Córdoba (1799 – 1829).

La mayoría de textos de historia que mencionan esta batalla no dudan en afirmar que fue gracias a los bambucos *La guaneña* y *El miranchurito*, interpretados durante el enfrentamiento por la banda musical enardeciendo los ánimos del ejército libertador, que la división comandada por el general Córdoba puso fin a la sangrienta lucha:

Este [Córdoba], que esperaba impaciente el momento de la lucha, dijo a sus soldados: “contra infantería disciplinada, no hay caballería que valga”. Y agregó: “¡División! ¡Armas a discreción, de frente, paso de vencedores!”. Esta voz nunca oída electrizó a los soldados. Las bandas abrieron el

---

<sup>44</sup> Luego de la independencia, Nariño hizo parte de la provincia de Popayán; entre los años 1821 y 1886 integró el departamento de Cauca. En 1904 se creó el departamento de Nariño, con capital en San Juan de Pasto.

movimiento con un bambuco y la división entró en la lucha como a un festín, con el ímpetu del huracán, abriendo claros por donde pasaba y dejando el suelo sembrado de cadáveres<sup>45</sup>.

La veracidad de esta historia se sustenta en tradiciones orales pues —oficialmente— no existe ningún documento de la época que constate los hechos; sin embargo, ello nos permite deducir y sustentar varias apreciaciones. En primer lugar, este relato se ha convertido en una especie de leyenda —prácticamente aceptada en los anales de la historia nacional— y apareció publicado en 1878, en pleno furor de la instauración simbólica del bambuco como música nacional. Esta narración pudo haber sido una herramienta para contribuir con la identificación soberana de este aire, más aun si tomamos en cuenta que el gestor y promotor de dicha historia fue Rafael Pombo, quien —como se verá más adelante— fue una de las personalidades más influyentes en la asignación de valores colectivos para el posicionamiento del bambuco como la música nacional de Colombia. O sea, será necesario valorar hasta que punto la leyenda fundacional del bambuco se trata de una argumentación intencionada de 1878 aprovechando un “detalle” musical de la batalla de 1824.

En segundo lugar, tal vez el hecho más importante del suceso es la posibilidad de ubicar a estos bambucos dentro del imaginario local del pueblo nariñense porque —sea o no cierto que hayan sonado en Ayacucho— su vinculación con lo sucedido en la batalla nos permite deducir que ya existían los bambucos en la época, bien como una danza “de moda”, quizá reciente pero que ha adquirido una fuerte relevancia social que puede ser emparentada con la naturaleza de esa región, al punto de considerarse verosímil que este símbolo regional fuera capaz de avivar y “enardecer” a sus gentes populares. Como tercer aspecto, estos bambucos son los más antiguos de los cuales se tenga registro escrito, lo cual los convierte en documentos verdaderamente invaluables para la historia musical y social del país.

La música de *La guaneña* es atribuida a Nicanor Díaz (¿-?) y se dice “atribuida” ya que, como se ha mencionado con anterioridad, no existe un documento original que lo constate,

---

<sup>45</sup> Hno. Estanislao León. *Historia de Colombia*. Bogotá: Stella, 1970. p. 48.

pero por tradición oral se la ha vinculado con ese autor. Por otro lado, tampoco podemos saber si esa es la letra original del bambuco, pues se presume que Neftalí Benavides (¿-?) fue el adaptador de las coplas cuyo autor era desconocido. Al igual que con el compositor, se ligaron los nombres a la composición por tradición oral.

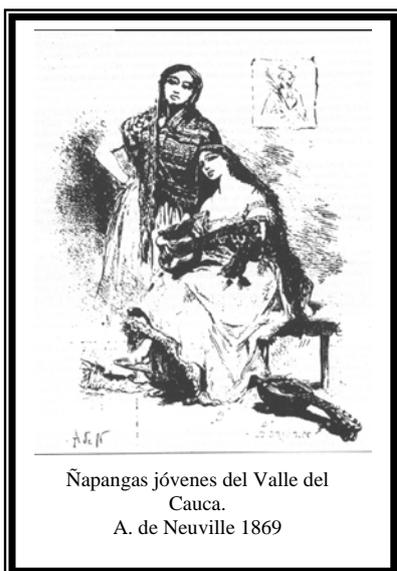


Fig. 30  
Fuente: David Puerta, Op. cit., p. 116.

Este bambuco platea una temática de desamor en su texto, muy en sintonía con la estética emergente del romanticismo de la época. Habla de las *Guaneñas* o *Ñapangas*, nombre que se le daba a las mujeres que acompañaban a los soldados en la campaña libertadora en medio del ir y venir de la guerra. Es la imagen de la mujer mestiza, guerrera, trabajadora y humilde de esta región sureña de Colombia y es la imagen de la compañera del soldado popular la que sugirió, posiblemente, la interpretación de *la guaneña*<sup>46</sup> en la batalla de 1824. Tanto como la alusión a una región de origen, se aludía a las jóvenes enamoradas de los soldados: ellos luchaban por ellas.

Todas las partituras incluidas en el trascurso de este escrito fueron transcritas por el autor de esta investigación, tomando como referencia algunas transcripciones anteriores, ediciones musicales, documentos, manuscritos y la interpretación actual —desde el punto de vista tradicional— de estos bambucos.

---

<sup>46</sup> Pista 11.

## La Guaneña

Música atribuida: Nicanor Díaz  
Letra atribuida: Neftalí Benavides

Allegro moderato  $\theta$ . = 108

¡Guai que sí!, ¡guai que no! la gua - ne - ña me en - ga - ñó, ¡guai que  
 ñó, con cua - tro rea - les y me — dio - con — tal que la quie - ra yo con  
 yo quea mí sí quea - tro no la gua - ne - ña me lo ju - ró quea mí ró, ¡guai que

Transcripción de Jesús E. González  
tomando como base un manuscrito sin  
fecha de la Biblioteca Nacional de  
Colombia.

*D.C. con el otro texto*

Segunda y tercera copla, se cantan con la misma música de los compases 7 con anacrusa al 10 y con repeticiones:

	<i>I</i>
<i>¡Guai que sí!</i>	<i>Con cuatro reales y medio</i>
<i>¡Guia que no!</i>	<i>con tal que la quiera yo</i>
<i>La guaneña me engañó</i>	<i>con cuatro reales y medio</i>
	<i>con tal que la quiera yo</i>

<i>II</i>	<i>III</i>
<i>Y anoche a la media noche</i>	<i>Mirando por mucho tiempo</i>
<i>al tambo se me largó</i>	<i>las chanclas que no llevó</i>
<i>ñapanga pa' mentirosa</i>	<i>las penas que tuvo mi alma</i>
<i>en pasto jamás se vio</i>	<i>con cuyes las mate yo</i>

La forma general de esta pieza se podría describir como A–B–A (binaria simple con reexposición) en donde cada letra equivale a un periodo claramente demarcado por la doble barra de repetición con sencillas frases de cuatro compases cada una. La segunda frase (B) es la que presenta mayor diferencia en las repeticiones al implementar en cada una un texto diferente.

Con una tesitura media comprendida en la distancia de una octava, este bambuco es una obra que carece de cualquier ornamento melódico, lo cual evidencia su facilidad para cantarla o interpretarla en algún instrumento de viento. Lamentablemente no sabemos cómo pudo sonar en su versión original ni qué tipo de agrupación la interpretó por primera vez; esta transcripción se ha hecho tomando como base una que data de mediados del siglo XIX —originalmente transcrita en 3/4— y que se comparó con otras transcripciones posteriores y con varias grabaciones sonoras de la melodía para plantear la partitura que se acaba de ver, la cual, desde este punto de vista, se acerca mucho más a la “realidad sonora” mencionada anteriormente.

El motivo de esta composición es anacrúsico y de un carácter bastante simple que se repite a lo largo del bambuco. Lo podemos describir de la siguiente manera: ; de otra parte, podemos definir a sus frases como contrastantes ya que plantean diverso material rítmico-melódico. Pero es en el aspecto armónico y melódico donde encontramos los puntos de mayor interés, pues al comparar esta composición con el bambuco *El miranchurito* revela algunas similitudes importantes: sugiere lo que podría ser el sistema tonal al que pertenecen las composiciones de esta región del país, compuestas en la misma época o en años poco posteriores puesto que, prácticamente, siguen el mismo modelo.

En primer lugar, la escala empleada en esta composición da la sensación de ser pentatónica sobre *re*, pues siempre omite el *mi* y el *sib* lo cual contribuye notoriamente a lo que podríamos llamar su “sabor” indígena o “arcaico”. Desde esta óptica parece que una melodía no tonal ha sido tonalizada gracias al acompañamiento armónico.



Por otra parte, un análisis desde el modelo académico podría considerar dicha escala entre re menor natural y re menor armónica, con la inclusión de la sensible (*do#*) siempre de manera descendente hacia la cadencia, pero sin los grados II y VI. Pero la cadencia recae siempre sobre el III grado, o sea su relativa mayor, lo que podría sugerir a Fa como posible tónica aunque el ambiente se siente netamente menor. Isabel Aretz<sup>47</sup>, propone que este tipo de escala pentatónica, tal vez oriunda de las culturas indígenas locales, habría sufrido un proceso de “mestizaje”, viéndose influenciada por la tonalidad occidental, incluyendo sonidos como el medio tono en algunas secciones, lo que conlleva a producir una especie de melodía “híbrida”, bastante común no sólo en las regiones del sur de Colombia, sino en otros países del continente como Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. No parece una hipótesis descabellada, aunque hay que advertir que diversas culturas indígenas sí que utilizan intervalos de medio tono.

En cuanto al aspecto interválico, esta melodía se desarrolla en gran parte por la conducción de grados conjuntos y arpeggios con saltos de tercera y cuarta. La armonía, está comprendida por un característico paso de III grado a primero, pasando por el V(7) siempre hacia el final de la frase, la cual se constituye en un modelo armónico muy común en la mayoría de melodías de la región del sur del país.

El tema de este bambuco se desarrolla a partir de la correspondencia entre la relación amorosa y la ruptura por el abandono de la mujer, quien se trata despectivamente como “ñapanga” (“ñapanga pa’ mentirosa/ en Pasto jamás se vio”) Pasto actual capital del departamento de Nariño. El estribillo propone la pareja semántica traicionera-engañado, implicando otra serie de parejas de opuestos: ella “al Tambo se me largó”, territorio al norte de Pasto; mientras él se queda en Pasto “mirando por mucho tiempo / las chanclas que no llevó”. El juramente propuesto en la primera estrofa (“que a mi sí, que a otro no”) se opone

---

<sup>47</sup> Isabel Aretz. *El folklore musical argentino*, citado por Carlos Miñana, Op. cit., p. 181.

al acto de huir en plena noche (estrofa 2) como ruptura de la promesa y el consiguiente establecimiento de la relación “no promesa” – “mentira”; una relación más de implicación surge de ello: la promesa equivale a “no irse con otro”, y su ruptura se opone a la situación del engañado, él está solo, llevando su pena con licor. En resumen, el texto se trata en sí del desengaño y la resignación del habitante de Pasto ante la imposibilidad de su relación amorosa. O sea, una típica canción de desamor muy ligada con la coreografía del bambuco.

Veamos a continuación “El miranchurito”,<sup>48</sup>:

### El Miranchurito Anónimo

Allegro moderato  $\theta$ . =  
110

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes.

**Staff 1:** Chords: Dm, F, Am, Dm. Lyrics: Si den-tro del al - ma la ima - gen tu - ya se me ha me - ti - do mi - ra / e - so que la gen - te mi cho - li - ti - ca lla - man ol - - - vi - do tú

**Staff 2:** Chords: A7, Dm, F, Am. Lyrics: - que tees - toy que - rien - do si ca - da que me da la ga - na / - no me das un be - so ra que tees - toy que - rien - do

**Staff 3:** Chords: Dm, Bb, C7. Lyrics: - mi si cuan - do tú can - tas si cuan - do tú ri - es pa - re - ce que can - tael mi - ran - chu -

**Staff 4:** Chords: F, Dm, F, Dm, F. Lyrics: ri - toen el eu - ca - lip - to si cuan - do tú can - tas si cuan - do tú ri - es pa - re - ce que

**Staff 5:** Chords: Am, Dm. Lyrics: can - tael mi - ran - chu - ri toen - el eu - ca - lip - to

Transcripción de Jesús E. González tomando como base un manuscrito sin fecha de la Biblioteca Nacional de Colombia.

<sup>48</sup> Pista 12.

*I*  
*Si dentro del alma la imagen tuya*  
*se me ha metido*  
*eso que la gente mi cholitica*  
*llaman olvido*

*II*  
*Mira que te estoy queriendo*  
*si tú no me das un beso*

*cada que me da la gana*  
*mira que te estoy queriendo*

*III*  
*Si cuando tú cantas,*  
*si cuando tú ríes,*  
*parece que canta el miranchurito*  
*en el eucalipto (bis)*

La forma general de este bambuco se podría definir como A–B–C–D–D<sup>1</sup>, donde cada frase está dividida por la doble barra de repetición, excepto en la frase indicada con la letra D<sup>1</sup> la cual da inicio en el compás 24 llegando hasta el final. Al igual que el bambuco *La guaneña*, *El miranchurito* carece de ornamentaciones melódicas y su tesitura está comprendida dentro del ámbito de una octava, facilitando en cierta medida su interpretación.

Otro de los puntos comunes de estos dos bambucos es el motivo principal de la composición que, aunque éste es más extenso, de igual forma carece del *ictus* inicial, lo que nos permite considerarlo —utilizando el modelo académico— como acéfalo, puesto que comienza después del ictus fuerte y antes de la primera mitad del compás: ; así mismo, sus frases pueden denominarse como “repetitivas” o isométricas debido a la gran similitud del modelo rítmico entre una y otra.

En cuanto al aspecto armónico volvemos a encontrar gran parecido con *La guaneña*; por una parte la escala empleada en *El miranchurito* vuelve a dar la sensación de ser pentatónica, pero incluye un medio tono, esta vez entre mi y fa:



Para el análisis armónico de esta pieza musical, recurrimos a lo expuesto anteriormente sobre *La guaneña*. A diferencia de tal composición, en *El miranchurito* el “aroma” arcaico se apoya en el empleo de un acorde mayor sobre el VII grado y un acorde menor sobre el V, no en función de dominante. De otra parte, la gran similitud existente entre estas dos composiciones y, como se mencionó anteriormente, en otras del sur occidente colombiano, es el característico paso de III grado a I, algunas veces llegando directamente y otras pasando por el V grado menor. Finalmente, la interválica está demarcada —en mayor medida— por los saltos de sexta y cuarta (ascendente y descendente) que contribuyen aun más con su estilo. Esta particularidad melódica y armónica es incluso mantenida hoy día en las composiciones de toda esta región, lo que les ha otorgado ese rol identitario y diferenciador frente a otras culturas andinas del país. Esto nos permite plantearnos la hipótesis de que este tipo melódico, posiblemente de ascendencia indígena en esencia, ya está presente y plenamente instaurado a comienzos del siglo XIX con una relevancia social importante para la colectividad popular de esa región, lo cual, al reconocer en él una unificación identitaria, entró en un proceso de folclorización, que lo llevó a fijar unas pautas musicales “estáticas” que le permitieron ser siempre análogo con la cultura de todo este territorio del sur del país.

El nombre *miranchurito* hace referencia a un ave muy común a esta región, reconocida por lo agudo y hermoso de su canto. Temáticamente, este bambuco, bastante parecido a *La guaneña*, trata el tema del cortejo de manera muy similar a la propuesta por la coreografía tradicional del bambuco, en la que el varón intenta persuadir a la mujer mediante el galanteo y la exposición de su sentimiento amoroso; ella, al parecer, se muestra receptiva pero —coquetamente— lo evade. Los opuestos planteados serían entonces: amante-amada, cortejo-evasión, requerimiento-recato, sobre el desarrollo de la persuasión. En relación con el varón (amante), su cortejo se fundamenta en el amor, determinado en la relación "alma luego cuerpo" establecida en la primera estrofa vinculada a la segunda: "Si dentro del alma / la imagen tuya se me ha metido", "Mira que te estoy queriendo / [...] me das un beso". Ello implica que, como estrategia de seducción, el varón supone que la mujer espera la justificación del requerimiento en el amor. A la par con la música y la división por

estrofas, los momentos son tres: galanteo o declaración del varón a la mujer; necesidad de acercamiento físico, manejada por ella en un juego de coquetería, coincidente con la segunda idea musical; y un nuevo galanteo, que retoma elementos de la primera frase y que, en el texto, es el momento del clímax, expresando poéticamente el sentimiento amoroso.

Estas dos composiciones (La guaneña y El miranchurito) pueden ser percibidas desde dos puntos de vista: uno puede ser la visión y el significado que encierra en una época muy posterior a lo sucedido, como cuando aparece publicada la historia de la batalla de Ayacucho; y el otro puede ser visto desde adentro de la batalla como tal, dando por sentado la narración legendaria de lo sucedido. Para los dos aspectos hay puntos similares de análisis y puntos divergentes, y varias preguntas que se pueden formular, como por ejemplo: ¿cuál era el significado de estas obras en los dos momentos históricos?, ¿en qué forma estos bambucos entran a formar parte de un imaginario local del país?, ¿por qué estas obras encierran un valor simbólico nacional? ¿cómo es el encuentro de este significado simbólico con la construcción de una identidad colombiana? Estos interrogantes dividen y unen la perspectiva sobre esta música pero, después de analizar con detenimiento las dos épocas en cuestión, es posible deducir que resulta más evidente el valor y significado que se le dio 54 años después, que aquel que pudo tener realmente en la batalla de Ayacucho. Otro aspecto que ayuda a sustentar esta opción es que ninguno de los dos temas, ni el bambuco como tal, han llegado a pertenecer al patrimonio musical del Perú, país claramente beneficiado con el triunfo.

A partir del documento de 1878 que narra los pormenores de la Batalla de Ayacucho<sup>49</sup>, se deduce lo siguiente: resulta común la vinculación de una determinada música con una función simbólica dentro del movimiento de emancipación colombiano como ya se había utilizado el 7 de agosto de 1819 en la Batalla de Boyacá, cuando se logró la independencia definitiva de lo que hoy es Colombia. En ella, como consta en los documentos de la época, se interpretó una serie de contradanzas (*country dance*), siendo las más populares *La*

---

<sup>49</sup> Manuel Antonio López. *Recuerdos Históricos*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.

*vencedora* y *La libertadora*, que desde entonces se convirtieron en símbolos de gloria. Pero ¿por qué una contradanza? ¿por qué no emplear una música local? El hecho resulta ser bastante simple: la tradición musical de la banda que participó en la mencionada batalla estaba enmarcada en la tradición europea. Por otro lado, las expresiones musicales locales no cumplían un papel de música “antagónica” o “contraria” con la suficiente fuerza para incentivar bélicamente a sus gentes y, para ese tiempo, la música inglesa era la que gozaba de la mayor popularidad entre el ejército libertador, sobre todo en sus dirigentes. Dicha cuestión no es fortuita: los ingleses fueron quienes más apoyaron al ejército libertador con armas, soldados, municiones y hasta bandas de músicos. Por supuesto la “moda” inglesa era la que significaba un contrapeso simbólico a la cultura española.

En 1819 la contradanza inglesa fue la que se encargó de ser la música representativa en Bogotá sin llegar a ser un ritmo que pudiera vincularse a la identidad de alguna región o a un proceso de construcción de identidad, al menos desde el punto de vista regional. Vale aclarar que aún no es posible hablar de una música nacional en el sentido contemporáneo porque las circunstancias de la época estaban dadas por el proyecto bolivariano de la “Gran Colombia”. De esta forma, a pesar de ser un género muy popular en el momento, la contradanza no cumplía con los requerimientos de una música regional que pudiera vincular o simbolizar los ideales de la patria, como se verá más adelante.

*La Vencedora*<sup>50</sup>  
 Contradanza anónima

*Andante*

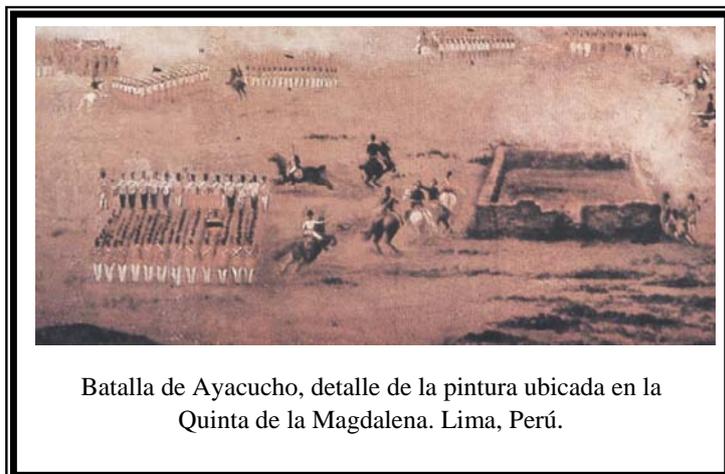


Transcripción de Jesús E. González tomando como base una partitura existente en el libro: *La música del Libertador y otras obras de sentimiento Histórico Colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y

<sup>50</sup> Ciencias, 1994, p. 27.  
 Pista 13.

Lo contrario sucedía en la parte sur del país donde, al parecer, ya existiría una música identificada y asociada con la idiosincrasia local, pero, por supuesto, una idiosincrasia demarcada por lo indígena, lo campesino y lo mestizo, elementos que eran plenamente reconocidos como propios de la cultura local. Y es que además se debe tener en cuenta el papel simbólico que empezó a jugar lo indígena y lo campesino dentro del imaginario nacional pues, durante los años de la independencia, se convirtieron en un símbolo de argumentación de identidad, al justificar en ellos la opresión española, y generando a su alrededor una imagen de hermandad sin distinción de clase o “*raza*”. Estos elementos se retomarían muchos años después con el asentamiento del bambuco como una música nacional. De todas maneras, el proceso independentista ya colaboró a la construcción de una “identificación” entre criollos e indígenas frente a su enemigo común. De esta manera, algunos elementos propios de la cultura del nativo fueron adoptados de alguna forma por los criollos, al menos durante los años de la emancipación.

Estas concepciones se validan igualmente en los dos momentos históricos de los bambucos *La guaneña* y *El miranchurito*. En su primera época, es decir durante Ayacucho, se les atribuyó un significado local propio del pueblo nariñense y caucano de Colombia; es más, se les atribuyó su valor simbólico sólo en la división del ejército donde se encuadraban los soldados propios de esas regiones, quienes fueron los que se “enardecieron” al escucharlos. Ya fuera porque sencillamente estos bambucos estaban unidos a su tradición cultural e histórica; o porque su texto amoroso, recordaba y avivaba el amor y la nostalgia de la tierra y las personas dejadas atrás; o porque su ritmo era de un aprecio inestimable que apoyaba el ideal político y filosófico de la lucha al reunir en él el símbolo de un valor particular, la fuerza rítmica y festiva de la región y el gusto popular, elementos que la convertían fácilmente en un ideal de música que se contraponía a la española. O, más que probablemente, por una mezcla de los tres elementos.



Batalla de Ayacucho, detalle de la pintura ubicada en la Quinta de la Magdalena. Lima, Perú.

Fig. 31

Ya en la década de 1870 el proceso de construcción simbólica de una música nacional estaba en su clímax y no sólo retomó el valor de estos bambucos para un colectivo específico sino que los ajustó a su propio momento, adjudicándoles un significado mayor, desplazando la temática de las composiciones para centrarse por completo en el ritmo, y cumpliendo de esta forma con las exigencias requeridas para ser llamada *música nacional*: una música que fusionaba en la percepción de la gente las características indígenas, africanas y españolas y que, además, contaba con el respaldo histórico de la independencia, consolidando así su valor nacional. No obstante lo que legitima el valor simbólico del bambuco en 1824 y 1878 no es el simple hecho de haber sido interpretado en un campo de batalla, sino que, gracias a él, siguiendo la argumentación prevista, se logró el triunfo.

Lamentablemente no se han encontrado registros fehacientes de bambucos durante los años que prosiguieron a *Ayacucho* que permitan rastrear su ingreso en Bogotá. Sin embargo, se puede ubicar el primer bambuco documentado en esta ciudad alrededor de 1830; éste sugiere su procedencia: se tituló *El aguacerito*, y en torno a él gira una gran controversia que se expondrá posteriormente. Ignoramos por completo cual fue su versión original, pues esta pieza se conoce y se conserva aún en su adaptación para guitarra solista, sin embargo, parece ser que la melodía hacía parte de la música infantil tradicional de la región durante

esos años<sup>51</sup>, pero no podemos afirmarlo categóricamente ya que no tenemos una referencia histórica más contundente.

Sería posible lanzar una hipótesis difusionsita acerca del ingreso del bambuco a la capital, ascendiendo desde el sur de Colombia, cruzando y aclimatándose en cada una de las poblaciones o ciudades más importantes de las regiones del país, tomando cada vez más fuerza, hasta por fin ingresar a Bogotá en la década del 30. No se puede dar por descontado que el bambuco hiciera este recorrido, ya que en la mayoría de zonas de la región andina colombiana fue acogido y aceptado, incluso antes de llegar a Bogotá. De otra parte, la falta de una legítima documentación que permita apoyar esta ruta se podría deber seguramente a la inexistencia de un sistema de imprenta desarrollado que permitiera registrar este tipo de información, bien fuera a manera de un artículo de periódico, o bien como una simple curiosidad local, mientras que en Bogotá, al existir mejores condiciones técnicas de impresión, ocurrió lo contrario. De todas formas el ingreso del bambuco en Bogotá pudo tener otros caminos, no sólo la llegada directa desde alguna región vecina, sino también por la gran cantidad de emigrantes de la sociedad caucana y del sur de Colombia llegados directamente a la capital del país durante esos mismos años y los subsiguientes.

La partitura de *El aguacero* debe su conservación al registro en el cuaderno manuscrito de guitarra de María del Carmen Caycedo y Jurado (1818 – 1874) hija de Domingo Caycedo (1783 – 1843), militar y abogado ilustre, quien asumiría la presidencia interina de la Nación en reemplazo de Bolívar el 1 de marzo de 1830 en Bogotá, a donde llegó procedente de Neiva. No se sabe con exactitud dónde, cuándo y por quién fueron hechas estas transcripciones o adaptaciones para guitarra que figuran en este cuaderno. Se supone que fueron realizadas entre Neiva y Bogotá alrededor de la década del treinta o que se hicieron directamente en esta última ciudad. No obstante, de todo este *rompecabezas* se pueden

---

<sup>51</sup> En *Historia de la música en Colombia*, José Ignacio Perdomo define *El aguacero* como una “danza y tonada de la colonia. Ronda infantil” y cita el comienzo de su texto (Bogotá: ABC, 1963, p. 298-299). Uno de los apoyos literarios que sustentan estas afirmaciones, se encuentra en *La marquesa de Yolombó*, novela costumbrista del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla (1858-1940): “Luego se van [los niños] (cfr. con texto) de casa en casa a improvisar mojigangas, bailan el aguacero y el fandango”. (*Obras Completas*. Madrid: Espasa, 1952, p. 111)

sustraer varias impresiones relevantes para esta investigación. Por una parte, y tomando en cuenta que María del Carmen llega a Bogotá procedente de Neiva, actual capital del departamento del Huila (*ver figura. 1*), rastrear al bambuco hasta esa última región es probable, ya que de las 26 piezas musicales que conforman el repertorio de dicho cuaderno —aunque como se dijo no se sabe si fueron escritas todas en Neiva— sólo hay un “aire” popular y es este un bambuco. De igual manera, este hecho puede demostrar que en los años anteriores a 1830, el bambuco era una de las expresiones musicales más representativas de la mencionada región —o tal vez la que tenía mayor aceptación entre las músicas de moda por parte de sus habitantes— al punto que este ritmo contribuyó para o influyó en la creación de otros aires musicales en esta misma zona del país como, por ejemplo, el *Sanjuanero* o *Bambuco sanjuanero*<sup>52</sup>.

De otro lado, el documento permite conocer la clase de música interpretada en la época en los círculos sociales más “selectos” de la capital, porque este fue el entorno de María del Carmen Caycedo alrededor de la década de 1830. En el cuaderno aparecen once valsos, siete contradanzas, un ondu<sup>53</sup>, dos pasodobles, dos marchas, un baile inglés sin definir, un allegro y un bambuco. Entre las contradanzas figuran *La vencedora* y *La libertadora*, anteriormente citadas como las composiciones más populares durante la independencia. Esto evidencia nuevamente que el baile inglés, junto con las contradanzas y quizás los valsos, refuerzan el modelo “alternativo” al gusto español.

## 2. BOGOTÁ 1830

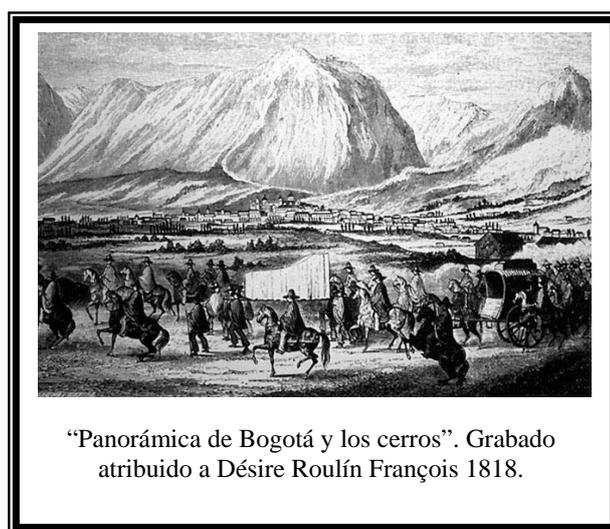
Al finalizar la década de 1820, el panorama social de la ciudad distaba mucho de lograr una definición más o menos estable: los grupos sociales que habían estado ubicados en diferentes sitios desde la ocupación española, empezaban a distribuirse a lo largo del país, debido en gran parte a las nuevas políticas económicas de la nación. Estas políticas, entre

---

<sup>52</sup> Estilo de bambuco con alguna influencia de joropo, característico de la región del Huila.

<sup>53</sup> Música de salón de carácter alegre para bailar en parejas. Fue conocido también con el nombre de Londú o Lundú y, según el investigador colombiano Harry Davidson, fue muy popular en las regiones del Tolima y Cundinamarca en las primeras décadas del siglo XIX. (Harry Davidson. Op. cit., Vol. II pp. 363 – 364).

otras cosas, daban gran importancia al trabajo de la tierra como resultado del rompimiento de algunos moldes coloniales sostenidos durante muchos años, dando paso al nacimiento de nuevas clases y estructuras sociales con el surgimiento y abolición de algunos impuestos tributarios. Ello, unido a nuevas formas de producción, favoreció de manera considerable el crecimiento económico de ciertas colectividades<sup>54</sup>.



**Fig. 32**

Fuente: Bogotá, CD. *Instante, memoria, espacio*. Bogotá: Museo de Desarrollo Urbano del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. ICONO multimedia, 1998.

En este ir y venir de culturas locales, Bogotá fue un gran imán tanto para nacionales como para extranjeros. Entre estos últimos cabe destacar a los posteriormente venezolanos acaudalados que, atraídos por la ciudad, se radicaron en Bogotá con su servidumbre. De igual forma, personalidades del campo artístico se instalaron en la capital por un tiempo, atraídos por el establecimiento de Bogotá como uno de los ejes económicos y sociales más importantes de la naciente república. Esto se ilustra con la aparición, en el panorama musical de la ciudad, de varios músicos venezolanos de gran importancia o reconocida trayectoria. Bien podría decirse que el florecimiento de una nueva cultura musical bogotana, entre clases enriquecidas, se debió a estos músicos, quienes provenían de un

---

<sup>54</sup>David Bushnell, y otros. *Colombia en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta, 1999. p. 46 – 78.

ambiente musical (el desarrollado en Caracas) muy superior al de Bogotá. En estos años, se crean pequeños círculos culturales de tipo “elitista” en cuyas tertulias se hablaba de literatura o negocios y se interpretaba música —por supuesto, música europea— que siempre estuvo ligada a la imagen social de la clase alta.

En este ambiente cultural se encontraba Carmen Caycedo, la primera y única “concertista” de guitarra durante el siglo XIX en Colombia de que tengamos noticia. Lo más probable era que hubiera iniciado sus estudios musicales desde muy joven, dedicando un mayor énfasis en el aprendizaje y en la interpretación de la guitarra, instrumento más cercano a su entorno cultural si tomamos en cuenta que más o menos hasta los doce años estuvo radicada en Neiva, capital del actual departamento del Huila, bastante alejada del ambiente aristocrático capitalino pero próxima al ambiente musical popular de esta región, donde la guitarra era un instrumento bastante conocido y eje de muchas de sus expresiones musicales. En su cuaderno con partituras figura un solo bambuco en medio de contradanzas y valeses, como se anotó anteriormente. Los dos últimos estilos dan testimonio de la música de baile de salón, propia de la clase aristocrática en Bogotá; el primero aparece como un ritmo no tan definido en esta transcripción, pues da la impresión que trata de ajustarse al modelo musical clásico de escritura impuesto por la contradanza. No obstante, esto nos da a conocer que, al menos de una manera evidente, el bambuco *El aguacerito* o el género como tal ya se escuchaba en Bogotá durante este periodo, y no sólo gracias a las interpretaciones de María del Carmen, pues seguramente para entonces ya existían en la capital varios asentamientos culturales de las regiones del sur de Colombia. De todas formas —y como un factor muy notable dentro de la perspectiva de esta investigación— se puede afirmar con certeza que este ritmo de ascendencia mestiza-campesina irrumpe con buen impulso dentro de la sociedad capitalina más distinguida de la época.

Lastimosamente no conocemos registros concretos que mencionen la manera en que se hacían los recitales de la señorita Caycedo o el impacto que producían en su entorno, pero podemos deducir que al menos dos hechos sí generaron gran expectativa o rareza. En

primer lugar, el factor de ser una mujer músico y “concertista” de un instrumento especialmente ligado a la tradición popular, y en segundo, la interpretación de un género musical propio de una cultura rural que muy seguramente era contemplado como “exótico” por la alta sociedad Bogotana que prefería la música foránea, asociada mucho más con su condición de burguesía. Esto sin contar con que la susodicha intérprete era nada más y nada menos que la hija del presidente de la nación, el cual se mantuvo en este medio, como presidente encargado y en otros altos cargos de gobierno hasta la fecha de su muerte en 1843. En el transcurso de esta investigación no se pudo establecer si Carmen Caycedo siguió interpretando la guitarra de manera formal durante el resto de su vida, o que dentro de su actividad musical haya seguido interpretando otros bambucos, porque, como ya se mencionó, los datos conocidos de esta intérprete son muy escasos; sin embargo, si podemos afirmar que siguió haciendo parte de la alta sociedad capitalina, donde seguramente fue testigo de la transformación de esta música.

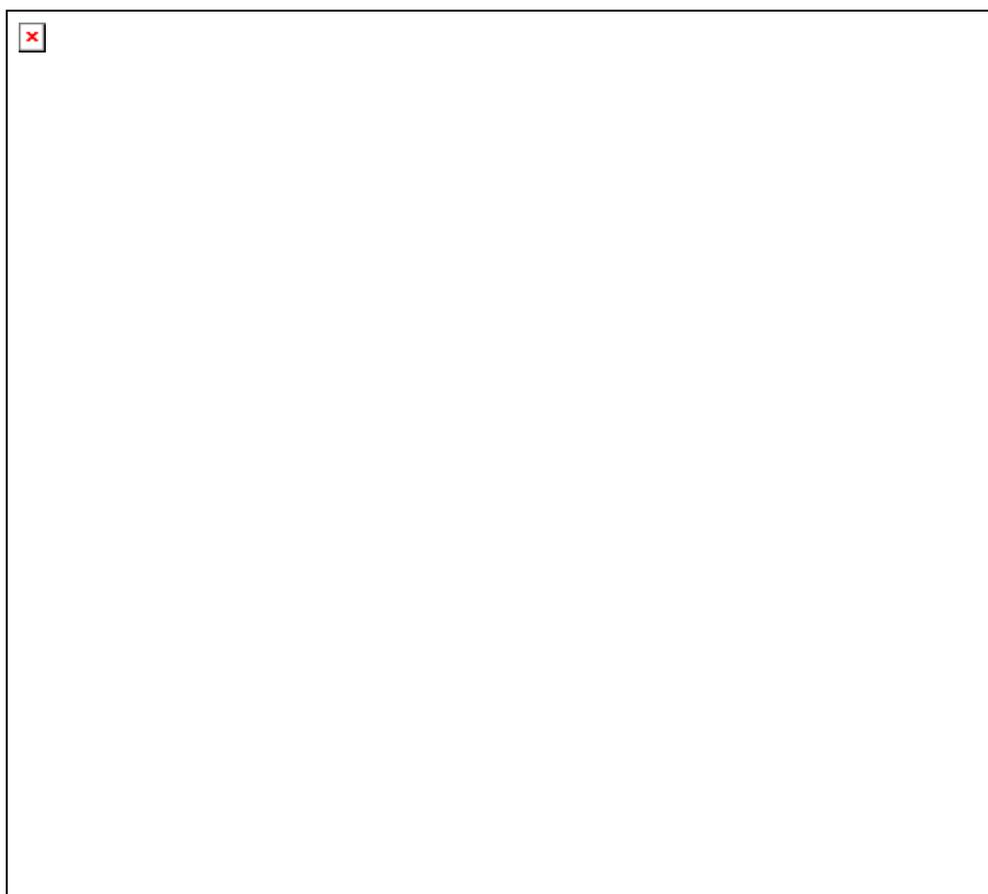
La transcripción de *El aguacero* presenta ciertas contrariedades y no se ajusta perfectamente con el modelo rítmico del bambuco “estricto”, como fue el caso de *La guaneña* o *El miranchurito*, que presentan en varias partes la síncopa característica del ritmo en cuestión. En *El aguacero* ello puede ser atribuido a una transcripción no concordante con la realidad sonora de la interpretación, un hecho completamente común a lo largo del siglo en lo referente a la escritura de bambucos. Otro factor que dificulta encontrar una acertada transcripción del tema es que, a diferencia de *La guaneña* y *El miranchurito*, el bambuco *El aguacero* dejó de hacer parte de la tradición musical andina del país hace mucho tiempo, tanto que hoy día prácticamente se desconoce y no se interpreta en un contexto tradicional, dificultando en gran medida una comparación directa entre la música de tradición oral y la escrita en esta partitura, a la cual le hace falta ese “sabor” del que hablamos anteriormente y que identifica y diferencia al bambuco de los demás estilos andinos colombianos.

En lo referente a la adaptación para guitarra —que desconocemos si fue hecha por la propia María del Carmen o por alguno de sus maestros— se puede ver que ésta es bastante

sencilla, casi similar a un ejercicio técnico de guitarra de grado elemental. Básicamente consiste en la adición de bajos a la melodía, la cual está compuesta por arpeggios ascendentes y descendentes en su mayor parte; sin embargo hay total ausencia de lo que podríamos llamar un “relleno armónico”, sin contar con que no existe ningún atisbo de contrapunto. Esta disposición instrumental resulta bastante frecuente a lo largo de las 26 composiciones que conforman el manajo de partituras pertenecientes a la señorita Caycedo, las cuales nos permiten establecer en buena medida el nivel instrumental más bien discreto de la intérprete.

*El aguacero*  
(Bambuco Anónimo)

Allegro



Trascripción de Gabriel Trujillo, basado en el cuaderno de María del Carmen Caycedo y Jurado. En: La Guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990, p. 16.

La tonalidad de *El Aguacerito*<sup>55</sup> puede prestarse a controversias: de una parte se podría afirmar que el centro tonal es Re mayor, aunque su armadura y su final indiquen que es La; de otra parte, se puede tomar a La mayor como tónica, pues la secuencia armónica de esta pieza es igual a la secuencia armónica de otras expresiones musicales rurales colombianas que también hacen parte de la cultura musical de la región central del país —como la *Guabina* o el *Torbellino*, géneros que posiblemente datan de la misma época que el bambuco— y que no alcanzaron el desarrollo musical de éste. En estas manifestaciones, la tonalidad La mayor se presenta como centro tonal, incluso actualmente se sigue utilizando casi de una forma intuitiva en el acompañamiento armónico de los citados estilos. Esta ambigüedad tonal Re-La, es equivalente a lo que hemos visto antes, en donde la modalidad de una melodía se ajusta a la tonalidad de los acordes que se le imponen. Bajo esta perspectiva, *El aguacerito* puede estar escrito en la tonalidad de La mayor y su forma general podría definirse como un periodo simple.

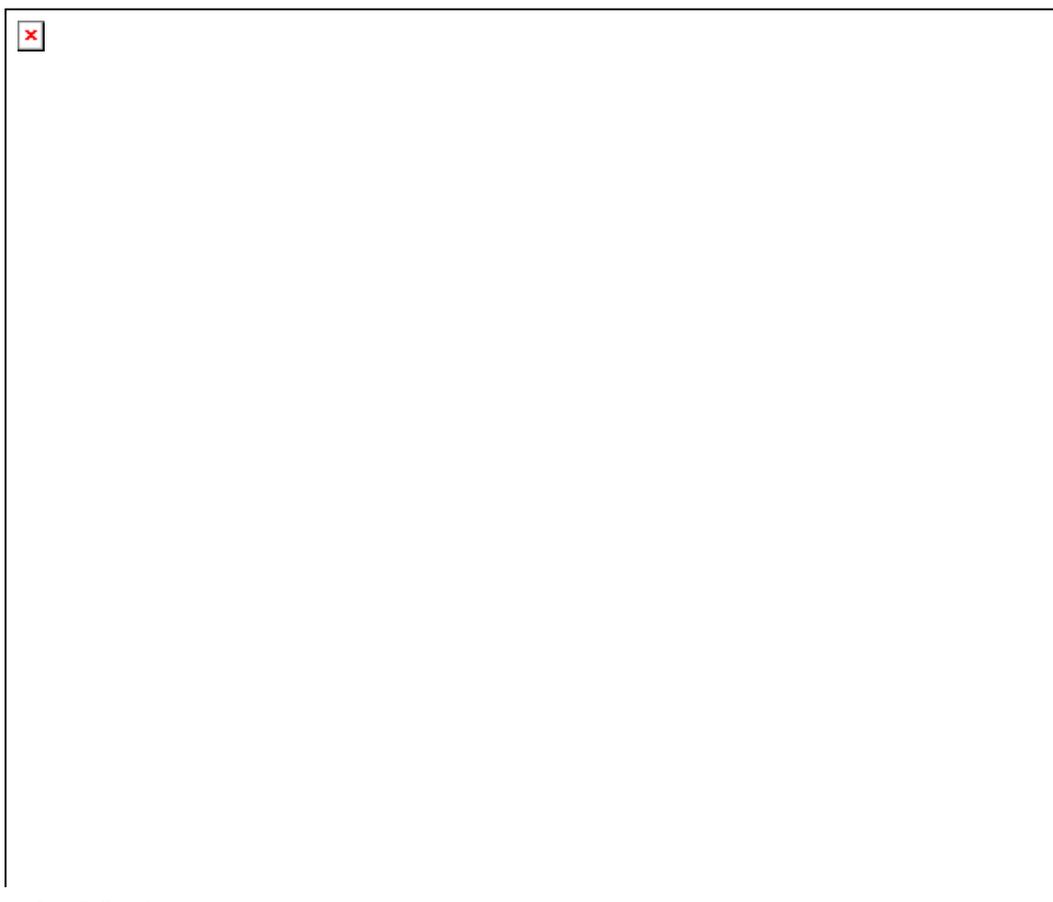
La primera frase mantiene una armonía dada por los grados IV-I-V(7)-I y va desde el compás 1 hasta el 4; en el compás 8 la melodía es llevada una octava arriba y se mantiene igual hasta el compás 16, concluyendo en tónica perfecta. En el compás 17 comienza una respuesta a la melodía planteada anteriormente, con la misma célula rítmica, y se extiende hasta el compás 20 repitiéndose en los compases siguientes. En el compás 25, la melodía es llevada una octava arriba, como en la frase anterior, manteniéndose así hasta encontrar tónica perfecta en el compás 32, siendo este el final de la obra. Su esquema podría definirse como A (a-a<sup>1</sup>) y su motivo como tético, puesto que coincide con el ictus fuerte del compás: | ♪ ♪♪ ♪ |

De añadir a la transcripción de este bambuco un acompañamiento rítmico a la manera tradicional, resultaría bastante complicado —por no decir imposible— equilibrar una secuencia rítmica percutiva o de acompañamiento instrumental basado en la fórmula de 6/8 que expusimos anteriormente; en esta escritura de tres octavos, los acentos secundarios del segundo y tercer tiempo no concuerdan con la idea melódico-rítmica, lo cual —si se lee tal

---

<sup>55</sup> Pista 14.

y como lo determina la partitura original— impide la interpretación con el *aire* característico del bambuco, a diferencia de *El miranchurito* o *La guaneña*. En esta transcripción de *El aguacero*, los acentos parecen estar impuestos, en sitios en donde “no deberían estar”, confirmando que la música escrita no responde a la idea primordial o a la realidad sonora. Manteniendo una figuración rítmica relativa, pero trasladando el compás de 3/8 a 6/8–3/4, encontramos que la distribución natural de los acentos en este último binomio de compás se ajusta mucho mejor al *aire* de bambuco y, por supuesto, el acompañamiento rítmico encaja. A continuación, y para apreciar mejor lo expuesto anteriormente, se relaciona un fragmento de *El aguacero* con la propuesta habitual de acompañamiento rítmico percetivo de la tambora, el chucho y las maracas<sup>56</sup>:



Adaptación: Jesús E. González

---

<sup>56</sup> Pista 15.

Esta adaptación se acerca mucho más a lo que sería un bambuco tradicional colombiano pero, ajeno a esto, ¿qué pudo significar para el desarrollo del bambuco en Bogotá el hecho de ser interpretado en los más altos círculos sociales cuando, al parecer, aún no se había consolidado en la capital?

Como se dijo anteriormente, la secuencia armónica presentada por el bambuco *El aguacero* es igual a la de otros ritmos existentes en la región andina, en especial a los producidos en las regiones del Tolima y del Huila, cuyo fundamento armónico es la sucesión de los grados I, IV y V, y ha permanecido casi invariable a lo largo del tiempo. Este mismo fenómeno se repite con otros ritmos de la región de los Santanderes y Boyacá, los cuales pudieron haber surgido bajo la misma influencia de la música europea y criolla o, posiblemente, con el asentamiento de grupos sociales pertenecientes a regiones de la parte sur del país en esta zona, teniendo en cuenta la movilización colectiva y las migraciones que se dieron entre las regiones del país una vez lograda la independencia de España.

La secuencia armónica de *El aguacero* es diferente de la de los bambucos nariñenses, esto podría indicar que al momento de ser compuesto estaba en relación con aspectos musicales diferentes, propios de la zona central del país, en los que la secuencia armónica antes mencionada es característica y habitual. Los demás bambucos bogotanos que irían apareciendo a lo largo del siglo se asemejarían o estarían influenciados, en gran medida, por esta progresión de grados armónicos, y se alejarían notablemente de los bambucos compuestos en el sur del país, corroborando el desarrollo singular del bambuco en su incursión en cada una de las regiones que conforman la región andina del país. Incluso los bambucos posteriormente compuestos en la parte central y norte de Colombia presentan bastante similitud armónica y melódica con este “modelo”.

La incursión del bambuco en los altos círculos sociales de Bogotá, alrededor de la década del treinta, por un lado implica que su incidencia en la creación de una “moda” musical, amparada por la característica de ancestro y pertenencia regional que traía consigo, no se puede desvincular del hecho de ser interpretado por una dama muy distinguida de la

sociedad; ello le permitía ser visto —aparte de exótico— como una música local con bastante fuerza y significado. De otra parte, y tal vez el hecho más importante que se desprende de los recitales de la señorita Caycedo, es que probablemente se trata de un bambuco para ser escuchado, redimido de los elementos bailables y presentado en un contexto bastante alejado de su naturaleza original, despojado de los elementos característicos de la cultura popular y *revestido* con los elementos propios de otra. De esta forma legitimó su incursión en este círculo social ahora bajo la denominación de “*música de concierto*”, situación que obviamente le favoreció para ser escuchado al interior de la sociedad bogotana. Dicho colectivo veía en tal actividad un elemento más de la construcción de valores estéticos propios de una cultura de “clase alta capitalina” que trataba de copiar los modelos homónimos europeos. Esto, en cierta medida, otorgó al bambuco mayor trascendencia y significado para la sociedad bogotana, lo que tendría gran relevancia en la serie de fenómenos que estarían por suceder, cuando la vinculación a una serie de valores que sobrepasó al simple hecho sonoro o el simple baile de moda, provocó la denominación del bambuco como música nacional, cobijando así la posibilidad de simbolizar la identidad de una nación sin distinción de clase o color de piel. Realmente las diferencias sociales que rodearon al bambuco y su querrela entre las clases culta y popular de Bogotá, se presentaron cuando la primera empezó a apropiarse del tan exótico ritmo, propio, en los años precedentes, de una colectividad popular, mestiza y campesina.

Durante los años comprendidos entre 1829 y 1832, el panorama sociopolítico de la República de Colombia parecía sucumbir sin remedio: casi por los mismos ideales que ayudaron a la formación de “La Gran Colombia”, su desmembramiento echó a tierra la idea inicial de concebir este estado como un núcleo central de la América hispana, generador de la unidad y solidaridad. Las ideas en contra de la unión republicana, enmarcadas por graves diferencias políticas, crearon un ambiente que se proyectó fatídicamente sobre la existencia de la todavía joven Nación, imaginada en analogía a los estados Unidos de Norteamérica.

La caída de La Gran Colombia estuvo signada por la separación de Venezuela y Ecuador, cuyos límites territoriales quedaron designados tal y como lo habían sido durante la colonia; de igual manera, los nombres precedentes de estos territorios fueron restablecidos. En 1832 el general Francisco de Paula Santander es nombrado presidente y se restaura el antiguo nombre de “Nueva Granada”. Es entonces cuando podemos empezar a hablar de la construcción de identidades políticas, sociales y culturales, posteriores a la fragmentación del proyecto de un gran estado.

### 3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO NACIONAL

Luego de la separación de los países vecinos que alguna vez hicieron real el ideal de Bolívar, el territorio de La Nueva Granada inicia un largo camino que lo llevará a la consolidación de una identidad nacional *sazonado* de una serie de acontecimientos trascendentales para su vida y desarrollo sociocultural. En Colombia, durante el siglo XIX, la fijación de una identidad estuvo marcada, en algunos casos, por un perfecto hermetismo que delimitó completamente los grupos pertenecientes a su sociedad como blancos, negros, indios, ricos, pobres, “cultos” y “populares”. Así mismo, la *estigmatización* generada por las características específicas de cada grupo fue un hecho de vital importancia en la disputa y posicionamiento del bambuco como sinónimo de identidad colombiana. En este punto se halla el verdadero meollo del asunto, delineado por esta problemática y por el nacimiento de una cultura de orientación nacional, que debe construir y buscar todo aquello que se pueda argumentar como propio y que le permita distinguirse entre otras y frente a sí misma.

La comprensión del proceso y la problemática generadas a la hora de asimilar el bambuco como la máxima expresión del sentimiento nacional y la única música que definía la nación, precisa ahondar en el problema social producido durante las décadas posteriores a la independencia, con toda la gama de conflictos subyacentes, alentados por las fuertes diferencias de los dos partidos políticos. Tanto *liberales* como *conservadores* ocasionaron una serie de guerras civiles con implicaciones religiosas, étnicas, económicas y

educacionales, amparadas en un ideal de consecución y consolidación de un país *civilizado*, o sea, en consecuencia con el modelo burgués europeo emergente en aquellas fechas.

Pretender que, en esa época, la más selecta sociedad criolla, que gozaba de buena formación académica, asumiera como suyo un *aire* musical que no pertenecía ni a su contexto social ni a su idea de una música, y que pudiera representarlos o identificarlos ante el resto del mundo parecería un absurdo. Esta situación resulta paradójica en tanto la avidez de la segunda década del siglo por romper los modelos implantados por España, se ve ahora sustituida, entrada la tercera década, por la apropiación de casi los mismos modelos europeos, amparados esta vez bajo el concepto de *civilización*. La búsqueda de este ideal civilizatorio impulsó numerosas prácticas sociales, económicas o religiosas que cifraron el proceso de construcción de una identidad como nación.

Durante la década del treinta resulta un poco complicado hablar de modelos sociales “estáticos”, ya que las clases sociales continúan en un periodo de desarrollo con cierta inestabilidad. Algunos ricos se empobrecieron y algunos pobres se enriquecieron, llevando muchos vestigios de su modelo original a la nueva clase a la que se empezaría a pertenecer. De modos análogos, las diferentes expresiones musicales rurales, generadas ahora en un nuevo contexto urbano, ganaron cierto terreno y posición.

El imaginario social se enriquece en este periodo con otro factor de tipo simbólico que va a estar dado por los instrumentos musicales. La reafirmación de la cultura de la élite se da con la llegada de los primeros pianos a Bogotá, y ello marca una dicotomía entre lo “popular” y “lo culto”. El piano es sinónimo de “música culta” porque pertenece a las clases “cultas” de Bogotá, y los instrumentos generados al interior de las clases “populares” adquieren el nominativo de “popular”. Pero ¿qué ocurre cuando quienes pertenecen a cierto sector de lo popular ingresan al exclusivo sector de lo culto? Desde esta problemática se puede explicar la aparición tanto de bambucos como de otros ritmos “populares” en versiones para piano, como se verá más adelante.

Se podría afirmar que el gran inconveniente enfrentado por el bambuco en su proceso de posicionamiento como *la máxima expresión musical colombiana* fue su carencia de cualidades indispensables para ser asumido como parte integral de un país “civilizado”, al menos dentro de los parámetros de los estratos sociales más altos, percepción que encerraba los objetivos de este colectivo y de la clase política de Bogotá. La pregunta substancial que cabría formular gira entorno al imaginario pretendido por la sociedad capitalina, entendida como la clase dirigente que determina el rumbo sociocultural del país, por lo menos desde una perspectiva política. De allí la pertenencia o no del bambuco a esa imagen. El modelo indiscutible a imitar, según la “élite” capitalina, era el europeo, del cual —a su vez— quería mostrarse independiente o “diferente”, de la misma forma en que no quería ser vista como un colectivo iletrado o atrasado, e indígena o nativo —percepción muy común de la sociedad europea hacia los pueblos suramericanos—.

La imagen de pueblo civilizado y sus expresiones culturales (la política, el vestir, el comportamiento social y, por supuesto, la música) estaban tomadas pues, del modelo europeo, y es en este contexto histórico en el que, en la capital, se da inicio a la interpretación de los primeros intentos de música de cámara. Con niveles instrumentales que no eran los óptimos, la intención de “elevar” el nivel de una cultura capitalina a la de otras ciudades del mundo hace que esta práctica se intensifique y se valore sobre las demás. Es común en este periodo una especie de moda musical europea en la que la música “clásica” de salón adquiere una relevancia social, más allá del hecho sonoro, para centrarse en la apariencia y en la representación del sector social dominante. De igual manera, la formación musical empieza a ser tomada muy en cuenta por los individuos de esta clase *aristocrática* con pretensiones burguesas. Paralela a su formación integral, resulta común la formación a un nivel doméstico con todo lo que esto implicaba: importación y posterior fabricación de pianos —símbolo elitista musical por excelencia en la Bogotá de este periodo—, importación y edición de partituras y métodos instrumentales (principalmente piano y cuerdas) y, por último, el desarrollo de una docencia musical impartida tanto en los mejores centros académicos de la ciudad como en un nivel doméstico.

Para la clase aristócrata bogotana, el surgimiento o la construcción de significados que la determinaran como clase, estaban determinados por una especie de estándar global sobre lo que podía ser una sociedad civilizada. Pero en la cultura de una ciudad en su mayoría iletrada quien se encargaba de decidir acerca de lo “civilizado” y quien le otorgaba valor a determinado símbolo local era la clase social dominante, no por ser mayoría sino por detentar el poder. Un pueblo que, incluso hoy, carece del acceso a la educación, difícilmente puede conocer o entender la pretensión de un colectivo particular, empeñado en apropiarse e imponer imágenes copiadas, en su mayor parte, del modelo europeo civilizado. Las razones de esta filosofía particular, que se empeña en ser general, tienen, desde cierto punto de vista, un fundamento social hereditario. Es decir, en su mayoría, la clase élite bogotana está conformada por criollos (hijos de padres europeos pero nacidos en América) o por familias enteras surgidas en esta región con una directa ascendencia hispana. Bajo esta perspectiva es fácil entender las pretensiones de esta sociedad por reasumir o rescatar las viejas costumbres europeas que, de alguna forma, hacen parte de su legado familiar y que, de otro lado, constituyen la imagen que quieren resaltar o que les ayuda a diferenciarse de la población general o nativa “incivilizada”. Su posición privilegiada les permitía dictar ciertas normas destinadas a la imposición de su estilo de vida como el ideal de una ciudad y de una nación, dignas de ser reconocidas ante el resto del continente y del mundo. Se podría afirmar que para ese entonces ellos eran los apoderados de la nación y la noción de ella pero, como se dijo anteriormente, esta construcción ideológica y estos modelos sociales no fueron estáticos a lo largo del siglo, todo lo contrario: la característica principal de la sociedad bogotana fue su continuo desarrollo sociocultural, en donde la circulación de diferentes modelos llevó a designar y reasignar unos valores a unos símbolos determinados, algunos foráneos y otros locales.

Por un lado se menosprecian o se subvaloran elementos básicos de una determinada colectividad, como su ancestro indígena y su tradición sociocultural, y por otro lado se trata de imponer una imagen social que copia modelos extranjeros asociados como ideal. De estos dos prospectos, el que tiene más peso en la cultural local, es el indígena, que fue ya usado con anterioridad para sustentar el ideal independentista, el cual identificaba el

concepto de nación con el de “indígena subyugado”<sup>57</sup>. Pero una vez logrado el triunfo criollo, esta idea pareció entrar en decadencia: la naciente república buscó consolidarse desde otro punto de vista, desarticulando la imagen o símbolo de identidad vigente durante la lucha de emancipación. De este modo, mientras en el periodo de independencia circulaba una moneda con la imagen de una *india* acuñada en ella, apodada con el nombre de “moneda de la india” o “moneda de la china”<sup>58</sup>, alcanzado el triunfo, esta imagen fue sustituida por la de una mujer con una especie de traje romano y la palabra “libertad” grabada en una cinta sobre su cabeza<sup>59</sup>, una prueba más de la aspiración de la élite criolla por asemejarse más a la civilización europea a partir de los ideales de la revolución francesa. Es como si la participación del estrato mestizo, indígena y popular, que había sido imprescindible en el proceso de independencia, dejase de ser “visible” o deseada por parte de la burguesía criolla en la etapa posterior

La música local, ya fuera el bambuco u otra de las expresiones regionales, no tenía cabida en este proceso de construcción nacional porque, evidentemente, el ancestro indígena o africano con el que se le vinculaba, no era compatible con la imagen de otras capitales del mundo. En la música, la imagen que se quería adoptar era la que se derivaba de una música académica, identificada con la música *racionalmente blanca*. Ni el tiple, ni la bandola ni la guitarra fueron los instrumentos principales a enseñar dentro de la construcción de un individuo integral o educado, acorde con los principios de la alta clase capitalina, sencillamente porque no formaban parte de la imagen europea que se quería proyectar y, por otro lado, porque no simbolizaban poder económico.

El piano, como ya se mencionó, era símbolo de clase y, por lo tanto, de poder económico, pues además de su procedencia, el alto precio a pagar para tener uno en Bogotá se incrementaba al incluir el encargo desde Inglaterra o Estados Unidos, el importe en los puertos de Santa Marta o Barranquilla (*ver fig. 1*); el transporte por el río Magdalena hasta

---

<sup>57</sup> Cristina Rojas, Op. cit., p. 65.

<sup>58</sup> Nombre peyorativo dado a las empleadas del servicio doméstico

<sup>59</sup> Hans-Jochim König. *Camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de Formación del estado y de la Nación en la Nueva Granada, 1775 – 1856*. Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1994. p. 263.

el puerto de Girardot, y a lomo de mula o incluso de *indio* hasta el interior del país. Evidentemente no cualquiera podía asumir ese gasto. Puede ser que la progresiva aparición de pianos en Bogotá esté ligada a la aparición de nuevas clases económicamente estables; de todas maneras, los precios de adquisición del instrumento pudieron variar, ya que, obedeciendo a la creciente demanda, al finalizar la década del treinta, aparecen los primeros fabricantes de pianos en Bogotá. La calidad sonora de estos instrumentos tal vez no era óptima, pero lo que importaba era la imagen social que proyectaba.

Pero ¿qué estaba pasando con el tiple, la bandola y algunos otros instrumentos musicales de percusión, mucho más comunes a la cultura popular de la ciudad? Estos instrumentos fueron subvalorados o prácticamente menospreciados por la clase elitista de la ciudad debido a su asociación con el bambuco, el cual era inherente a una cultura popular. Si nos apoyamos en los documentos de viaje de algunas de las personalidades que estuvieron de paso por la región a mediados de la década del cuarenta, los cuales dejaron evidencia escrita y pictórica de sus impresiones, podemos establecer la importancia del bambuco en las clases populares, mientras se puede ver su desaparición casi por completo del panorama vinculado a las clases dominantes. Uno de los primeros documentos de esta índole del que tengamos noción, es una pintura en donde se evidencia la *idiosincrasia* popular de la época ejemplificada en la coreografía del bambuco. Fue realizada por un viajero inglés llamado Edward Walhouse Mark (1817–1895) fechada el 26 de diciembre de 1845 y titulada: “*Indios bailando el bambuco.*” Al parecer la realizó en la población de Ráquira (Boyacá), situada aproximadamente a 110 km de Bogotá. Esta pintura parece ser un sencillo boceto, a diferencia de otros trabajos del autor mucho más técnicos y elaborados; sin embargo es de un inestimable valor para el desarrollo de esta investigación, pues es de las primeras evidencias gráficas que registran trajes, costumbres y paisajes rurales y urbanos del país con gran trazo y colorido.

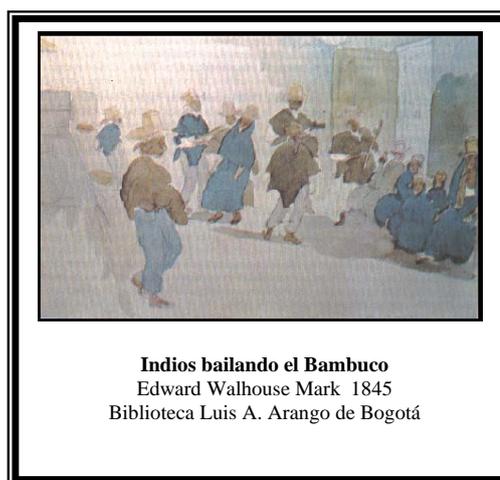


Fig. 33

En esta imagen se alcanza a percibir que el bambuco es danzado por cuatro personas y que es acompañado por una carraca, un chuchó o alfandoque y dos instrumentos de cuerda que podrían ser la bandola y el tiple. Claro está que aparecen simplemente esbozados, y hace falta bastante detenimiento para descifrar las características antes mencionadas; no obstante es un ambiente que podríamos denominar como “típico” del contexto popular de esta región de la zona andina colombiana. Esta obra retrata un momento bastante significativo para la cultura local del departamento de Boyacá pues “[...]es especialmente en las manifestaciones musicales y coreográficas donde el folklorismo se ha manifestado de manera más plena ya desde sus primeros momentos”<sup>60</sup>. Podríamos afirmar que incluso hoy día la población del departamento de Boyacá se identifica con este tipo de vestuario y con esta música, aunque con el paso del tiempo se incluyeron otros estilos dentro de su imaginario musical representativo basados en el mismo ancestro campesino. Sin embargo, éste ambiente —sinónimo de popular para las culturas de élite del país— está completamente representado en esta acuarela y, para Mark, no deja de ser un *exotismo* que, a la larga, cumple con su objetivo de documentar las características representativas de cada uno de los lugares donde estuvo. Inclusive, especialistas del siglo XX en la materia no dudan en clasificar su obra como *pintura costumbrista o arte documental*<sup>61</sup>.

Otra de las acuarelas de Mark, que tiene especial interés para esta investigación, lleva por título *Plaza de Mercado de Guaduas* y fue realizada unos meses antes que la de Ráquira. En esta acuarela, Mark vuelve a retratar un momento característico de la clase campesina andina colombiana con sus elementos pertinentes: vestuario, actitudes y música, esta última significada en un instrumento musical: *El tiple*.

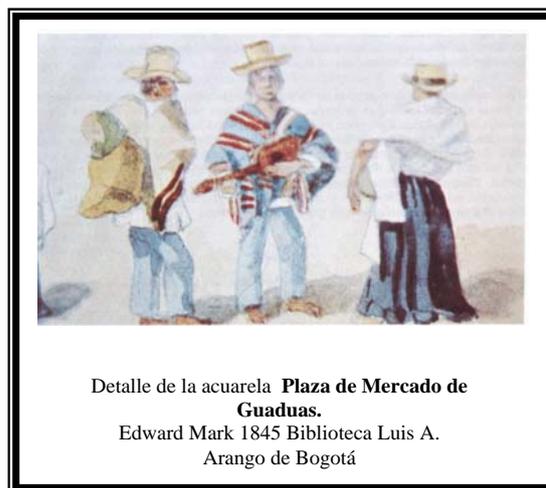


Fig. 34

<sup>60</sup> Josep Martí. *El Folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996, p. 15.

<sup>61</sup> Eugenio Barney – Cabrera. En: *Historia del Arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombianos., S.A. 1986. V. 5. pp. 1239 – 1288.

Esta es la primera representación gráfica del tiple que se conoce; es interpretado por un campesino zurdo de pantalón azul, sombrero alón, ruana y pies descalzos. En esta representación, el tiple es un instrumento relativamente pequeño que consta de cuatro clavijas y es tañido a manera de rasgueo.

Estas dos muestras pictóricas de la cultura tradicional de la región andina del país, junto con otras subsiguientes del mismo estilo, permitieron marcar simbólicamente una línea divisoria entre los grupos sociales en cuestión: por un lado, demarcando su territorio con cada uno de los elementos que la sustentan y la legitiman y, por otro, favoreciendo el desarrollo de una mirada despectiva entre un y otro.

El lapso comprendido entre los últimos cinco años de la década del cuarenta se caracterizó por una especie de *revolución* social, en donde la búsqueda y reafirmación de una identidad nacional colisionó con la ideología civilizadora en boga en el momento. No podemos entender el elevado menosprecio por el bambuco y otras manifestaciones locales por parte de la clase alta de la capital, sin tomar en cuenta que la palabra “civilización” se convirtió casi en una obsesión para ésta. “[La ópera] contribuye a civilizarnos (y en materia de bellas artes a sacarnos de la barbarie)”<sup>62</sup> afirmó el cronista Francisco Villalba en un diario capitalino, a raíz de la visita de la segunda compañía operática a Bogotá, en 1848. Este es un periodo en el que el estilo musical europeo irrumpe con una fuerza arrasadora y es asimilado completamente por la clase alta capitalina. Es necesario detenerse en el significado intrínseco de este tipo de música, es decir, los sentidos “sociales” que esto conlleva para la élite capitalina que vio en la música de corte académico o *culta* el espacio oportuno para seguir instituyendo una diferencia étnica y social cada vez más evidente. Incluso el término *barbarie* se extendió a todo lo que tuviera que ver con la cultura de la clase popular; en otras palabras, todos los elementos que de una u otra manera se han convertido en un factor diferenciador de clase respecto de la colectividad elitista de Bogotá,

---

<sup>62</sup> Citado por Ellie Anne Duque en *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)*. Bogotá: Fundación de Música, 1998, p. 13.

se han vuelto su equivalente. Barbarie, ignorancia, pobreza, color de piel, entre otros, se refieren siempre a la colectividad “popular”, con claro deje peyorativo.

La ideología liberal, unida a los primeros atisbos de romanticismo, impulsa la fundación de sociedades intelectuales, academias y colegios, así como la creación de orquestas, la publicación de textos y el florecimiento de una preocupación mucho más marcada por el aprendizaje y práctica musical europea. Es en este mismo periodo cuando se establecen en Bogotá la *Sociedad filarmónica* (1846–1857) y la *Sociedad Lírica* (1848–1854). La primera, al margen de sus logros musicales, se convirtió en un emblema más de la clase alta capitalina, donde concurrían el poder económico y el distingo de clase como requisitos de pertenencia, pues el hecho de ser una sociedad implicaba la participación económica de sus socios. La segunda, aunque enmarcada en la misma filosofía, no tenía el mismo mecanismo que sustentaba la *alcurnia*, ya que se enfocaba principalmente en la música religiosa. Es un momento en que el desconocimiento de muchos de estos estilos y la manera de interpretarse choca con la concepción musical que tiene la cultura popular de Bogotá, principalmente porque —por primera vez— se genera de una nueva manera, una conciencia colectiva hacia la *música de concierto*, fenómeno completamente novedoso tanto para la clase popular como para la mayoría de los individuos de la clase alta. Resulta algo raro la idea de acudir a un recinto cerrado a “escuchar” música, en contraste con la música que se hacía en las iglesias, plazas y salones particulares.

Como se podrá observar en los avisos de concierto que aparecen en la página siguiente, el repertorio de la Sociedad Filarmónica estaba integrado principalmente por fragmentos operísticos, más bien de tipo ligero, y piezas musicales adaptadas para piano solo o para voz y piano. Las composiciones románticas europeas (sonatas, conciertos, sinfonías, entre otros), de mayor envergadura y virtuosismo, están ausentes, hecho común con muchos otros países, los mediterráneos entre ellos. De todas formas, este tipo de repertorio gustaba mucho entre la burguesía bogotana porque, como se mencionó anteriormente, respondía a su idea de civilización.

SOCIEDAD FILARMÓNICA.  
Programa del 24° Concierto.

PARTE PRIMERA.

1. Overtura Triunfal. (*Price*)
2. "La Dicha:" canción.—  
Señor J. A. Bennet.
3. Sinfonía a ocho manos. (*Beethoven*)  
Señores Price, Guarín, Lindig y Quijano.
4. "El Pescador:" canción. (*Guarín*)  
Señorita M.<sup>a</sup> Teresa Trimiño.
5. Valses: "Amor Flügel." (*Lanner*)

PARTE SEGUNDA.

1. Overtura: "La Violeta." (*Carafa*)
2. Cuadrillas a ocho manos, por Hers, arregladas por (*Dindig*)  
Señoritas Florentina Zapata y Trinidad Plata, y señores Lindig y Guarín.
3. "La promesa:" canción. (*Rossini*)  
Señorita M.<sup>a</sup> Teresa Trimiño.
4. Duo de pianos. (*Pixis*)  
Señores Price y Guarín.
5. Valses: "San Petersburgo." (*Lanner*)

Las boletas de entrada se entregarán en el almacén N.º 18—Portales de Arrubla, en donde los señores socios se servirán consignar la cuota mensual de Marzo y Abril, al señor Juan Vengohechea, encargado de la recaudación de contribuciones de la Sociedad.

Aviso del 24° concierto de la Sociedad Filarmónica  
Publicado en el periódico El Día  
24 de abril de 1849  
Biblioteca Nacional de Colombia

SOCIEDAD FILARMÓNICA.  
**GRAN CONCIERTO**  
*Para la noche del próximo día 20.*

La Sociedad, deseando contribuir por su parte á la celebracion del glorioso aniversario de nuestra independencia, ha determinado dar en la espresada noche un gran Concierto, compuesto de las siguientes piezas.

PARTE PRIMERA.

- 1.—Cancion nacional, compuesta en conmemoracion del dia cuyo aniversario se celebra. Música del señor Price.
- 2.—Cavatina: "Meco tu vieni, oh! misera."—(*Bellini*)
- 3.—Cuadrillas: "Don Quijote."—(*Bohlmann*)
- 4.—Solo de piano: Capriccio.—(*Cross*)
- 5.—Overtura: "El 20 de julio."—(*Price*) Compuesta espresamente para estrenarla en este dia, y dedicada por el autor á la Sociedad.

PARTE SEGUNDA.

- 1.—Duo de la *Norma*: "Deh con te."—(*Bellini*)
- 2.—Cuadrillas: "Ricardo corazon de Leon."—(*Bosio*)
- 3.—Cavatina: "A te o cara."—(*Bellini*)
- 4.—Coro de *Semiramis*.—(*Rossini*)
- 5.—Overtura: "Sitio de Corinto."—(*Rossini*)

En la tienda del señor Fernando Conde, calle 2.<sup>a</sup> del Comercio, frente á la Botica del Dr. Lombana, se entregarán las boletas de entrada, desde mañana por la mañana hasta el martes á las 5 de la tarde. Se suplica á los señores socios ocurran en oportunidad por ellas.

Aviso de concierto de la Sociedad Filarmónica  
Publicado en el periódico El Día  
18 de Julio de 1847  
Biblioteca Nacional de Colombia

Al examinar este tipo de repertorio, incluido aquel habitual en la música de salón como se verá en seguida, nos permite hacer un retrato sobre el entorno social, el gusto musical del momento en la élite capitalina y entender mejor la situación y la problemática que estalló en los primeros años de la década del cincuenta, cuando los elementos característicos de la cultura popular de Bogotá empezaron a emerger, a tomar más fuerza, y a ser llamados símbolos nacionales. Allí el bambuco afloró como la manifestación musical más importante del país. Si tomamos en cuenta esta situación, se puede entender mejor la molestia desatada en la colectividad elitista frente a este acontecimiento; pues ellos consideraban que su misión era colocar a la nación en la vanguardia ante el "atraso" social en que estaba sumergida la población capitalina de *los otros* (indígenas, campesinos, negros) y en general, de todos aquellos que no pertenecieran a su selecto grupo.

La música más habitual en los salones de la élite bogotana subsiste gracias a las publicaciones periódicas de algunos diarios de la capital, en donde se incluía una partitura como separata lujosa, para ser coleccionada y encuadernada después. Es muy importante señalar que esta es la primera vez que circula en la capital material musical con una difusión más o menos aceptable. La primera publicación de este tipo aparece en el semanario bogotano “El Neo-Granadino”, y es mantenida por un año (1848 – 1849); de allí podemos sustraer las siguientes impresiones: el nivel musical de estas publicaciones se puede catalogar como medio–bajo, pues se percibe en algunas de ellas la mano aficionada del compositor. El instrumento predilecto, por obvias razones sociales, era el piano; la guitarra, la flauta y la voz aparecen también pero en menor medida. Muchos de los títulos evocan el ambiente costumbrista y la mentalidad romántica y liberal del momento, característica común en las artes de esos años.

La totalidad de las obras presentadas en la colección hace parte de la denominada *Música de salón*, cuyo destino en la sociedad bogotana estaba enfocado principalmente en el carácter de entretenimiento, ya como pasatiempo, como atención a una visita o como protagonista de tertulias familiares o sociales. Esto se evidencia en la poca o inexistente exigencia técnica musical como requerimiento para aspirar a que una obra fuera publicada. Por tratarse de una música de salón, se interpretaba en espacios cerrados o salas de las familias acomodadas de Bogotá, donde el piano era el objeto central de la actividad tanto social como musical. La danza y las *miniaturas* musicales fueron las obras más populares: eran piezas breves o con secciones que se repetían, cuyos títulos evocaban sentimientos, elementos o lugares de la vida cotidiana, o sencillamente el nombre de la danza. En resumidas cuentas, estas obras respondían a la estética y nivel musical del momento de la clase alta de la capital neogranadina.

Según la musicóloga Ellie Anne Duque, hoy en día solo se han podido rescatar 31 partituras de la colección del “Neo-granadino”<sup>63</sup>, las cuales podemos representar de la siguiente manera:

**Tabla 1. Número de obras publicadas por el semanario el Neo-Granadino (1848 – 1849)**

<b>GÉNERO</b>	<b>INSTRUMENTACIÓN</b>	<b>No.</b>	<b>%</b>
Vals	Flauta	1	3.22
	Guitarra	1	3.22
	Piano	14	45.2
<b>SUBTOTAL</b>		16	51.63
Contradanza	Flauta	1	3.22
	Guitarra	5	16.13
	Piano	4	12.90
<b>SUBTOTAL</b>		10	32.25
Canción	Voz y Piano	3	9.68
Polca	Guitarra	1	3.22
Serenata	Violín, Flauta y Guitarra	1	3.22
<b>TOTAL</b>		31	100.00

Como se puede observar, las composiciones que predominan son las danzas y, entre ellas, es evidente el gusto por el vals y la contradanza, la cual no había perdido su vigencia desde la época libertadora. El cronista del siglo XIX, J. M. Cordovéz Moure, también deja constancia de la popularidad de estas danzas en Bogotá:

El vals colombiano y la contradanza constituían el repertorio de los danzantes. El colombiano era un vals que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas de las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda o capuchinada, convertía a los

<sup>63</sup> Cfr. Ellie Anne Duque, *ibíd.*, p. 8.

danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; cada extravagancia o zapateado en ese acto se consideraba en el *non plus ultra* del buen gusto en el arte de Terpsícore<sup>64</sup>.

La “capuchinada” era una sección del vals, presumiblemente el final de la composición, donde se rompían algunos de los esquemas tradicionales de la coreografía, en otras palabras, se rompía la estructura formal del baile para dar paso a expresiones un tanto impertinentes, con cierta connotación sexual, de allí que su nombre fuera una burla a la prestigiosa hermandad de los Capuchinos. Analizando las partituras de los vales publicados en el Neo-Granadino, se puede ver que la segunda parte no presenta grandes cambios a nivel rítmico ni melódico, salvo algunas secciones octavadas; por lo tanto esta segunda parte o “capuchinada” se hacía, al parecer, *ad libitum* de los actores de la danza, e incluso el ritmo característico del vals podría haber sido cambiado.

De otro lado, es interesante la distinción especial hecha a este tipo de vals, llamándolo “colombiano”, por haber surgido en la década anterior, cuando la república llevaba el título de Gran Colombia. Sin embargo, lo importante es deducir la amplia afición por el vals y el protagonismo del piano, lo que refleja el auge, el gusto y la popularidad del instrumento. Como ejemplo apuntaremos el vals “El Granadino”<sup>65</sup> compuesto por Joaquín Guarín y publicado en el Neogranadino<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> J. M. Cordovéz Moure. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ed. Elisa Mujica. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 45.

<sup>65</sup> Pista 16.

<sup>66</sup> Ellie Anne Duque, Op. cit., pp. 24 – 25.

## EL GRANADINO VALE

Respetuosamente dedicado al Sr. M. Ancizar

Joaquin Guarín

PIANO

The first system of the piano score for 'El Granadino' is in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a grace note and a slur, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

The second system continues the piece, featuring a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic lines, with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The fourth system includes first and second endings. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The fifth system continues the piece, featuring a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The sixth system includes first and second endings. It features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The seventh system includes first and second endings. It features a *loco* marking. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The eighth system continues the piece, featuring a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

The ninth system includes first and second endings. It features a *loco* marking. The right hand has a melodic phrase with a slur, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

Paralelo a este ambiente cultural de la élite de Bogotá de mediados de siglo, encontramos los espacios más comunes o propicios para la práctica musical —incluido el baile— de la clase popular; recordemos que el término *popular* se emplea aquí como oposición al término *culto*.

La clase económicamente baja no contaba con lugares tan exclusivos para expresarse musicalmente. En primer lugar, éstas no se daban en sitios predeterminados como una sala de conciertos o un salón de baile, sino que se hacían en sitios que apenas cumplían con el espacio preciso para bailar, fuera en una calle, en el atrio de una iglesia o en algunos parques o plazas. En segundo lugar, no requerían la presencia de grandes instrumentos, ya que solo eran necesarios un tiple, una bandola y algo de percusión, como cucharas, alfandoques o panderos como se puede ver en la siguiente pintura, donde presumiblemente una familia de clase popular disfruta de la música en un paseo al aire libre.

Durante este periodo fueron comunes las reuniones en *chicherías*<sup>67</sup>, plazas de barrio o en la calle —sobre todo cuando había festividades religiosas o conmemoraciones patrióticas—, en el campo, al aire libre o dentro de la casa —en el caso de festejos familiares—, en las fiestas de corridas de toros y peleas de gallos. En general, cualquier espacio y acontecimiento era oportuno para demostrar el carácter alegre, festivo y *descomplicado* del común de la gente de la Bogotá de mediados del siglo XIX, con sus danzas características: bambuco, torbellino y caña<sup>68</sup>.

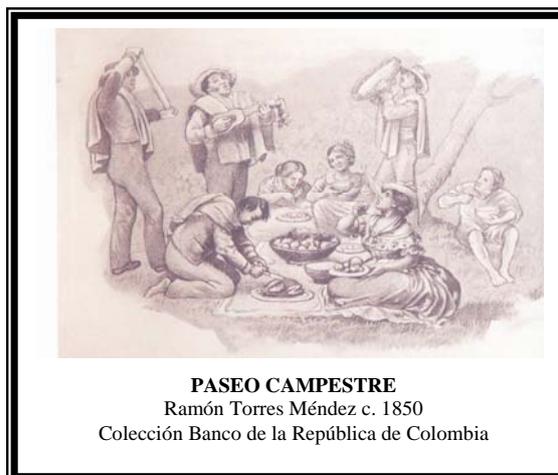


Fig. 35

Presentes estos dos cuadros “típicos” del ambiente musical de la capital del país, resulta muy interesante saber cuál era la impresión de la élite bogotana con relación a las manifestaciones del colectivo popular. El mejor ejemplo, y el primero de que tengamos noticia, se encuentra en el artículo *El Tiple*, publicado en *El Museo de cuadros y*

<sup>67</sup> Pequeño comercio de abarrotes y expendio de chicha; la chicha es una bebida alcohólica, de tradición indígena, que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada muy común en los pueblos andinos.

<sup>68</sup> La Caña y el Torbellino, son algunas de las expresiones musicales colombianas a las que todavía no se les ha hecho un estudio más profundo con respecto a su origen, desarrollo y trascendencia social. No obstante, y con el fin de ilustrar esta parte de la investigación, se hará una breve descripción de cada una de ellas: **El Torbellino** es una danza de carácter lento y tranquilo que se puede transcribir en compás de 3/4 y que, presumiblemente procede también del sur del país, aunque es sumamente popular en la región norte de la zona andina colombiana. Su melodía y su secuencia armónica prácticamente estáticas o invariables (I– IV–V) presentan rasgos más arcaicos que el bambuco y por ende se le atribuye mayor antigüedad y arraigo en la tradición netamente indígena de la región. Su paso de baile característico se denominó “rasgatierra”, derivado del trote particular empleado por los indígenas para recorrer grandes distancias con el mínimo de fatiga. Su coreografía, aunque presenta variaciones de acuerdo a la región donde se baile, generalmente está comprendida por juegos amorosos o de coqueteo, pero siempre de manera pudorosa y recatada. También es usual el empleo de coplas referentes a la vida cotidiana, mientras se realiza la danza. Para su acompañamiento instrumental se emplean tanto los instrumentos de viento, cuerda y percusión como la carraca, el chucho y la pandereta, entre otros. El torbellino es hoy día una de las danzas más representativas de los departamentos de Santander, Boyacá y Cundinamarca, principalmente. **La Caña** es una danza que presenta grandes semejanzas con la anterior, aunque no goza de su misma popularidad. La diferencia esencial la encontramos en su coreografía, ya que ésta es la representación de todos los pasos del proceso de la molienda de caña en el trapiche. Al igual que el torbellino, en ésta se emplean la misma organología y la entonación de coplas que van animando el transcurso de la danza.

*costumbres*, fechado el 1 de mayo de 1849. El autor de este artículo fue José Caicedo y Rojas (1816 – 1898), ciudadano reconocido en su medio, músico aficionado, escritor, presidente de la *Sociedad Filarmónica*, y se expresa de la siguiente manera:

El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente, es fuera de toda duda que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquellos. Comparemos nuestro *bambuco*, nuestro *torbellino*, nuestra *caña*, con el *fandango*, las *boleras*, y otros, y hallaremos muchos puntos de semejanza entre ellos; elegantes y poéticos, éstos, groseros y prosaicos aquellos; pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco. ¿Qué es, en efecto, el bolero español sino el baile de una o dos parejas, que al son de una ronca guitarra y al compás de un pandero, mueven el cuerpo con elegancia y gracia y ejecutan pasos verdaderamente airosos y pintorescos? ¿Y qué le falta a nuestro *bambuco o torbellino* (que bien merece tal nombre) para imitar grotescamente este baile? Una o dos parejas salen a bailar en medio de un corro de candidatos terpsicorianos: un alegre tiple suple la guitarra; un pandero suele acompañarle; el canto afinado y acompasado de los mismos músicos tiene todos los caracteres de las alegres *seguidillas* y de las picantes *malagueñas*; y en fin, para que nada falte a la semejanza de esta caricatura, el *alfandaque o chuchos* con su ruido áspero y seco, hace las veces de las castañuelas, que en vano intentarían manejar nuestras ninfas vestidas de frisa, bayeta o *fula*, para las cuales el arte de la crotalogía es enteramente desconocido. Ni en conciencia podrían ellas atender al redoble y repiqueteo de las castañuelas, siéndoles forzoso emplear ambas manos en remangar las largas enaguas; inconveniente que no tiene el corto zagalejo de las manolas y bailarinas de teatro. Hasta el zapateado que hacen con las *quimbas* nuestros calentanos, tiene no sé qué olorcillo a *jota aragonesa*, o al *zapateado* español. La diferencia, pues, que hay entre unos y otros bailes está en el modo y no en la cosa: las formas lo hacen todo. Los *majos* del *bolero* visten rica y elegantemente: el raso, la seda, el oro y la plata campean profusamente en sus lindos vestidos; sus movimientos son suaves y voluptuosos, y no respiran sino amor y deleite. Nuestras parejas campestres, vestidas grosera y toscamente, dejan a un lado la mochila, la *coyabra* y los plátanos; y arremangándose la *ruana* al hombro emprenden al compás de la música sus estúpidas vueltas y sus extravagantes contorsiones, con las cuales más parece que van a darse de mojicones que a bailar. En nada se parece una *camiseta* a la chaquetilla de terciopelo con alamares de plata de un majo; en nada se semeja una *camisa calentana* de tira bordada, al jubón ajustado que ciñe el talle flexible y esbelto de una manola; en nada unas enaguas de *fula* azul con *tripas de pollo* y arandelas, al picaresco zagalejo que, bajando dos pulgadas de la liga, deja ver una pantorrilla torneada y cubierta por una fina

media de seda; en nada, finalmente, el aliento aguardentoso, o el tufo de la *chicha*, a los perfumes con que se peinan y acicalan los majos del bolero<sup>69</sup>.

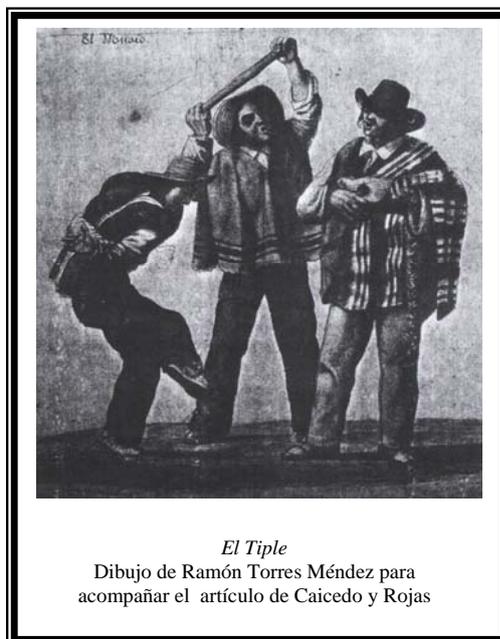


Fig. 36

Fuente: Efraín Sánchez C. *Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada (1809 – 1885)*. Bogotá; Fondo Cultural Cafetero, 1987. p.129.

Este asombroso *despectivismo* hacia las expresiones musicales es una prueba más del sentido incivilizado que se le atribuía a la cultura popular, es decir, a aquella que no pertenece a la élite<sup>70</sup>. La exclusión que se hace de estas manifestaciones, parte evidente del imaginario tradicional del colectivo popular y así vistas por sus contrarios, genera nuevamente un espacio un tanto contradictorio: por una parte se asume una identidad o, mejor, una hermandad con ellas (Caicedo y Rojas se refiere a esas músicas y danzas como *nuestras*), y por otro se menosprecian, infravalorando lo que las caracteriza y diferencia como expresiones locales. En definitiva, el rechazo de toda expresión musical local va más allá del simple trato peyorativo. Implica que este tipo de música y danza no hace parte del gusto de la élite bogotana porque no responde a su criterio axiológico, a sus actitudes ni a

<sup>69</sup> José Caicedo Rojas. “*El Tiple*”. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango de Bogotá. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-c/cosi/cost6a.htm> (febrero 14 de 2003)

<sup>70</sup> Según la definición propuesta por Antonio Gramsci. Citado por Josep Martí, Op. cit., p. 43.

sus significados, y tampoco conlleva la funcionalidad indispensable, es decir, no le da el estatus necesario.

Así, por ejemplo, una de las razones por las que la élite capitalina rechazaba el bambuco en esta época estribaba en la degradación o degeneración de clase que implicaba declararse su partidario, aún más, sería impensable la práctica de su danza en los altos círculos sociales de la ciudad. No obstante, lo importante en este momento es determinar que las expresiones musicales con cierto sentido o arraigo tradicional entre el sector popular, durante esta parte del siglo, tenían una clara función diferenciadora.

El bambuco en esta época era asociado al *indio* y al mestizo, con ciertas connotaciones de fealdad, ignorancia e “incivilización” por parte de la clase alta, cuyos valores radicaban en un determinado ideal de belleza, el conocimiento y la civilización. Por ejemplo, si se analiza por un momento la pintura realizada por Ramón Torres Méndez para acompañar el artículo anteriormente escrito, y se compara con otras del mismo autor donde representa a la aristocracia capitalina, se puede ver cómo —en primer lugar— los personajes representados en *El Tiple* son dibujados como figuras grotescas, con la mirada perdida (no hay comunicación visual entre ellos) a la manera de un borracho, en una postura bastante cándida y romantizada pictóricamente, que más bien parece una simple representación de un estereotipo dada la postura de los músicos y la posición un tanto exagerada del bailarín, aunque esté representando el paso característico del bambuco. En general, este estilo pictórico, aunque costumbrista, siempre mantuvo un estilo característico para la representación de las clases sociales.

Estas circunstancias, enmarcadas en conceptos axiológicos excluyentes entre sí (criollo/mestizo, civilizado/incivilizado, bello/feo, ilustrado/ignorante) permiten entender el desagrado de la burguesía bogotana en relación con la música y baile de ancestro campesino. El factor determinante del concepto civilizador de la época, con todas sus implicaciones, se convirtió en el paradigma por excelencia de la élite, generando un rechazo por aquello que no fuese digno de encajar en su patrón. Prueba de esto es la

publicación, en 1849, del periódico conservador *La Civilización*, cuyo objetivo primordial era “promover y defender la civilización en todo el territorio de la Nueva Granada”, civilización planteada como la acumulación de los medios para lograr la “perfección”, y estos eran: ilustración, moral y riqueza<sup>71</sup>. Cabe recordar que “civilización” deriva de “civis” o sea ciudad, y se opone ya en su etimología a rural o campesino.

Para la elite capitalina, las expresiones musicales venidas de países “civilizados” eran mucho “mejores” y correspondían con el ideal social pretendido. Por otro lado, la equivalencia del bambuco con la clase popular —fea, inculta e incivilizada— incrementaba su desprecio, tanto por la música en sí, como por el grupo social que representaba. Aunque pudo haber excepciones acerca del menosprecio al bambuco, los documentos analizados corresponden al pensamiento generalizado ya mencionado, que por un lado manifestaba su menosprecio y su superioridad, pero por otro lado manifestaba cierto encanto por lo salvaje y exótico a la manera de la concepción romántica de la época. Por otra parte, y desde el punto de vista popular, en relación con este período histórico no se encontraron pruebas fidedignas que otorgaran al bambuco algún valor simbólico dentro de la dialéctica popular, para ser diferenciado de la clase y música culta. Tampoco hay indicios de partituras impresas o manuscritas —hasta ahora— que permitan atribuirle al bambuco vínculos con la configuración de la identidad nacional en ese momento.

### **3.1 La Comisión Corográfica: un fenómeno revolucionario:**

El panorama social, cultural y político estaría a punto de cambiar radicalmente con la serie de hechos por suceder. Gracias a *La Comisión Corográfica (1850 – 1859)* el bambuco resurge como el máximo emblema, ya no de una región particular, sino de todo un País.

Ptolomeo definió a la palabra *chorographia* como la descripción de regiones individuales, en forma separada, con representación de prácticamente todos los detalles del territorio en cuestión por pequeños que sean. [...] En el contexto de la comisión corográfica en la Nueva Granada, la palabra

---

<sup>71</sup> Cristina Rojas, Op. cit., p. 188.

corografía hace referencia tanto a la descripción como al levantamiento del mapa de cada una de las provincias del país y de ésta en su conjunto<sup>72</sup>.

Para la cultura dominante nacional, en este momento histórico, no solo el conocimiento de las regiones extranjeras fue importante, sino que se necesitó un conocimiento a fondo de todo el territorio neogranadino para, de esa forma, consolidar una imagen de la nación frente al mundo y frente a sí misma. Esta es la clave para la búsqueda y construcción de elementos formativos de una identidad nacional, enmarcada por la misión científica más trascendental del siglo XIX en Colombia. Su objetivo principal lo podemos anotar de la siguiente manera:

Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de las respectivas provincias y de sus cantones, con minuciosa expresión de sus límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, etc., y con inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de las producciones naturales y manufacturadas de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres, minería, climas, estaciones y demás particularidades dignas de anotarse<sup>73</sup>.

Dejando de lado por un momento las descripciones geográficas de tipo científico logradas por esta importante comisión, se debe tener en cuenta la otra cara de la moneda en esta descripción: todo lo concerniente al aspecto cultural de las distintas regiones. La narración —detallada en algunos casos— de cada una de las características de la población creó una noción entorno al concepto de identidad, fuertemente apoyada en las distintas representaciones gráficas realizadas por los dibujantes de la comisión, en las cuales se reproducía parte de la vida cultural de los diferentes pueblos del país. Esta importante empresa también fue valiosa para el desarrollo de la cultura musical colombiana, pues provocó una serie de acontecimientos sobresalientes que influirían en el proceder musical

---

<sup>72</sup> Efraín Sánchez. *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la comisión corográfica en la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República-El Áncora editores, 1998, p. 59.

<sup>73</sup> Gonzalo Hernández de Alba. *En busca de un país: la Comisión Corográfica*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1984. Citado por Cristina Rojas, Op. cit., p. 290.

de Bogotá y, por consiguiente, del bambuco. Según Hernández de Alba, el principal interés de la Comisión giraba en torno a la población, y sus resultados se pueden definir de la siguiente manera:

Al profundizar en la realidad geográfica, al investigar el pasado de un territorio, al estudiar un presente económico y etnográfico, lo que obtiene [la Comisión] es el primer saber de una integración cultural, de una autenticidad nacional, de una identidad colectiva<sup>74</sup>.

Pero ¿qué entender por identidad colectiva en el momento? Los hechos apuntan al lugar privilegiado que los símbolos de la clase campesina empezaron a ocupar en cuanto identificarían la *colombianidad* y sus elementos: vestuario, comida, modismos, dialectos, músicas e instrumentos musicales, y herramientas de trabajo. La elección de la clase campesina fue incuestionable para esquematizar una identidad nacional, ya que convergían en ella los elementos representativos del país. Sin embargo, de las distintas estirpes campesinas distribuidas a lo largo del mismo ¿cuál sería la que mayor fuerza tendría a la hora de elegir o dictaminar una como sinónimo de identidad colombiana, si coexistían —tanto como hoy— campesinos en los llanos, las costas e incluso en la amazonía colombiana? Fue la más cercana a la clase que concentraba el poder político y donde se tomaban las decisiones para el país, circunstancia que —a la larga— sería la que llevaría al bambuco a posicionarse como la música nacional de Colombia en esos mismos años, ignorando las demás expresiones musicales del país.

Como se anotó anteriormente, el territorio de la nación está constituido por varias zonas geográficas, cada una de ellas con su tipología propia. La cultura andina está representada por el atuendo característico de sus pobladores: ruana, sombrero y alpargates. De igual manera, su organología típica está constituida principalmente por la bandola, el tiple, la guitarra y algunos instrumentos de percusión mencionados anteriormente. Hoy en día, el bambuco comparte —junto a otras expresiones características de esta zona— la singularidad musical de la región, aunque, de todas formas, sigue manteniendo su

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 291-292

popularidad y su primacía sobre los demás, ya no como la única música nacional, puesto que comparte su podio con otras expresiones como la cumbia o, más recientemente, el vallenato. No obstante, en el momento histórico que nos ocupa ahora, el bambuco empieza a ser llamado indiscutiblemente "la música más representativa del territorio neogranadino" y el único símbolo nacional en cuanto a música se refiriere, todo esto apoyado en circunstancias que se analizarán enseguida.

Dos situaciones fueron de importancia durante la década con relación al bambuco. Por un lado, su instauración como símbolo de una colectividad local y después nacional, junto a su papel funcional y utilitario, al ser ahora la música encargada de asumir el rol diferenciador de clase y arraigo nacional; y, por otro, su proceso de “dignificación”.



Fig. 37

En la pintura de Ramón Torres Méndez que representa el baile de un bambuco en una chichería de Bogotá, se puede apreciar cómo la fisonomía de sus protagonistas presenta un notable atractivo —muy distinto a lo expuesto en *El Tiple*— y, así mismo, sus actitudes son más reales y menos romantizadas, es decir, se acercan más a una realidad y no a la

representación de un simple estereotipo. Incluso el autor plasma en el rostro de sus protagonistas el rubor ocasionado por la chicha cuando se bebe en generosas cantidades. Esta fue precisamente una de las influencias de los trabajos pictóricos de la Comisión, ya que las pinturas realizadas a partir de dicha empresa pretendían dar testimonio del contexto real de las situaciones representadas. Su misión, en otras palabras, era la de plasmar pictóricamente el mayor naturalismo posible de los diversos grupos humanos distribuidos a lo largo del país, de la manera más objetiva y verídica. Podría afirmarse que las pinturas se alejaban del concepto artístico de la época para acercarse más a un estricto documento de investigación. No obstante, y a pesar del grado de realismo de este trabajo pictórico, hay algo que sigue marcando la problemática en cuestión: no hay simultaneidad entre las clases, por el contrario se insiste en acentuar la diferencia.

Los principios diferenciadores de clase de la década anterior se mantenían: los conceptos "incivilizado" y "bárbaro" seguían vinculados con el colectivo popular, salvo que ahora se empezaba a consolidar la imagen de una "colombianidad", sustentada en gran parte sobre una serie de elementos socioculturales, provenientes de la labor de la Comisión, que comenzaron a etiquetarse como propios de la nación; entre ellos el vestuario, la comida, las labores artesanales, las costumbres, los instrumentos musicales y, por supuesto, la música. Así mismo, en la década del cincuenta, el panorama musical mantuvo los mismos esquemas de los años anteriores, es decir, las expresiones musicales equivalían a estatus, clase, poder económico y político. Primó también un total desinterés por el reconocimiento o unificación de una identidad colectiva; hubo más bien un ánimo por propiciar la diferencia en lugar de la unión. Continuó la estigmatización del bambuco como música "plebeya", y por consiguiente su coreografía e instrumentos musicales. Paralelo a ello, la *Sociedad Filarmónica* mantuvo completamente vigente su rol diferenciador de clase, incrementando sus espectáculos, incluso con la participación de instrumentistas extranjeros que empezaron a visitar la capital, lo que influiría decisivamente tanto en la composición de obras locales como en la formación de los instrumentistas nacionales. Ahora bien, dentro de este ambiente social, político y económico, ¿qué o cuáles fueron las circunstancias que llevaron al colectivo popular a buscar una especie de unificación entre ellos? Y, derivado de ello,

¿qué o cuáles son las circunstancias que unificaron el bambuco como la expresión musical de este colectivo popular?

El trasfondo de todo esto está dado —como se ha insistido— por el poder económico de la élite capitalina y su continua opresión a la clase popular. Tal estructura de poder no sólo contemplaba la acumulación de riquezas sino el derecho a dictaminar y construir la civilización capitalina, aspectos que de una u otra forma contribuían a la exclusión del otro, menospreciando cualquiera de sus manifestaciones culturales propias. Todo esto conllevó a la consolidación de una especie de resistencia hacia ciertas acciones de la clase culta capitalina, en la que la colectividad popular exponía su propio punto de vista y —porqué no— su propia concepción del mundo.

Una serie de manifestaciones culturales, que irían adquiriendo el estatus de símbolo, convergieron en esta naciente ideología. Del mismo modo comenzaron a producirse y circular significados dentro de la clase popular; es decir, se generó una conciencia hacia lo que puede denominarse propio, característico o genuino, y servir como contraposición a los elementos circulantes en la clase antagónica. Este ambiente reinstala ahora con mucha más fuerza la lucha por la identidad nacional, sacando a flote el valor de los objetos que ya han sido asociados con el tipismo nacional. Pero todo esto, ocasionado en cierta manera por las circunstancias económicas del país en esa época, pues se consolidó la opresión sobre los económicamente menos favorecidos, entrando en una clara contienda: criollos ilustrados y civilizados vs. mestizos, “ignorantes” y artesanos.

Una prueba de ello se encuentra en la descripción que hace un artesano con respecto al atuendo que los caracteriza, confirmando lo propuesto sobre la construcción de símbolos y significados.

En este rincón de la América española, se ha dado i se da por excelencia el nombre democrático al hombre de ruana [...] los proletarios, es decir la jente de ruana i alpargate, la jente patriota sin ambición, forma la mayoría granadina. En la República hai 2.000.000 de ruanas, y unos pocos miles

de casacas. Para las casacas son las presidencias, los portafolios, las diputaciones, las gobernaciones, las tesorerías. Para las ruanas la bala, la desnudez, el hambre i la muerte<sup>75</sup>.

También algunas crónicas de la época narran el abucheo —e incluso maltrato físico— a aquellos campesinos artesanos que cambiaban su tradicional ruana por una levita o casaca. La manufactura nacional, así como el ajuar característico de la clase popular se convirtió en punto de referencia y oposición contra la clase alta y su vestimenta, generalmente importada. En cuanto a las expresiones musicales para este entorno popular, el bambuco se convirtió en el símbolo musical por excelencia de esta colectividad, y para entender mejor esto nos apoyaremos en el concepto de *relevancia social* planteado por Josep Martí, el cual hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada<sup>76</sup>. Es completamente perceptible la identificación de la clase alta de Bogotá de mediados del siglo XIX con las expresiones musicales europeas de carácter culto, fuera música sinfónica o música de salón, puesto que tenía una gran relevancia social para ellos al cumplir, al margen de su realidad sonora, con sus criterios de imagen social: civilización + poder económico = clase socialmente alta.

Lamentablemente no ha sido posible localizar partituras ni material estrictamente musical referido a bambucos de este inicio de década; sin embargo, los acontecimientos que estarían por desarrollarse en los años subsiguientes pueden dar una clara idea de la percepción y desarrollo social que atravesaba para entonces ese aire musical. Se debe tener en cuenta que hay una clara corriente de búsqueda y reafirmación de objetos culturales para estamparlos con la etiqueta de “nacional”, amparada en los trabajos de la Comisión Corográfica.

En esta época, el criterio axiológico del imaginario colectivo popular de Bogotá estaba demarcado por dos líneas completamente definidas: en primer lugar, la conciencia y la creencia muy puntual de lo que se considera propio; en segundo lugar, un total rechazo a lo

---

<sup>75</sup> *Los democráticos*. Bogotá, 6 de agosto 1854. Reimpreso por Carmen Escobar en *La revolución y la protesta del artesano*. Citado por Cristina Rojas, Op. cit., p. 207.

<sup>76</sup> Josep Martí. *Más allá del arte*. Op. cit., pp. 71 – 93.

que se considera foráneo a su cultura o a lo que no cumple con las condiciones mínimas para pertenecer a ésta. Estos principios presentarían algunas modificaciones posteriormente, aunque se mantendrían en líneas generales. No obstante, la relevancia social del bambuco para el colectivo popular fue indiscutible. La razón es fácil de explicar: el bambuco era percibido en este grupo social como una música que le pertenecía, pues cumplía con los requisitos exigidos por su imaginario cultural (etnicidad, ancestro y tradición, principalmente). Tanto así que generó entorno a él dos nuevos criterios complementarios: el uso, referido a la manifestación musical y al acompañamiento de todas o la mayoría de las expresiones particulares de la colectividad, y la funcionalidad, en tanto el bambuco actuaba como “diferenciador” de ellos con los otros, es decir, lo popular frente a lo culto, con las implicaciones intrínsecas de significado que esto conlleva. En resumen, es posible señalar la relevancia social del bambuco —a mediados de siglo— como amplia y generalizada para el colectivo popular, y/o amplia pero específica para la sociedad Bogotana, pues solamente el 20% aproximado<sup>77</sup> de la población capitalina le otorgaba relevancia social a las expresiones musicales de tipo culto que procedían del exterior.

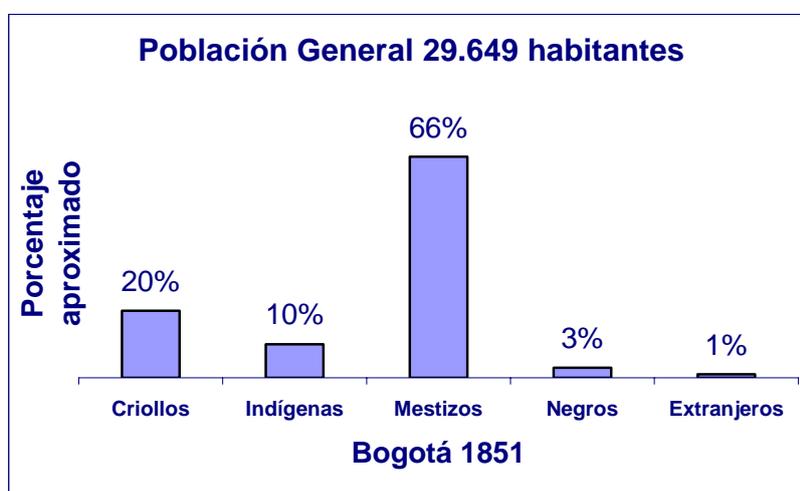


Fig. 38

<sup>77</sup> Algunos historiógrafos de la estadística colombiana han debatido sobre la exactitud de los censos en el país a lo largo del siglo XIX, ya que debido a diversos factores, entre ellos la metodología aplicada al realizarlos, no muestran claramente la población ni las categorías sociales y étnicas. El cálculo aquí propuesto se hace de acuerdo a los datos arrojados por el censo realizado en 1851 y a algunos otros documentos de la época, citado en: Enrique Arboleda. *Estadística general de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta nacional, 1905. p. 12.

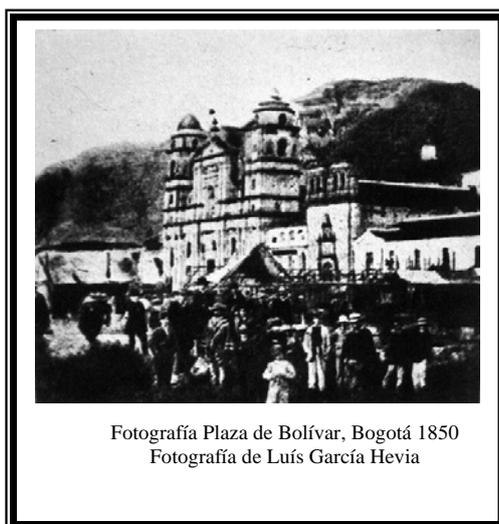
Al margen de su estética sonora, el bambuco adquiere un mayor significado en este período: la vinculación o asociación con la colectividad popular de Bogotá y su empleo como agente diferenciador de clase ha implicado que empiece a verse detenidamente, asignándole un valor del que carecía anteriormente, un nuevo significado basado en la resistencia política y económica, amparada en la etnicidad y en la reafirmación de la identidad nacional.

Estos factores fueron patrocinados, en cierta medida, por los trabajos de la Comisión Corográfica que, de una manera indirecta o latente, construyeron el concepto de la identidad neogranadina, basándose en el progresivo estudio de las culturas, ciudades y zonas rurales del país, destacando los rasgos más “genuinos” de la población, y por lo tanto —al estar marcados por conceptos etnicistas— se convirtieron en los más dignos representantes de una identidad colectiva nacional, alejándose cada vez más de la influencia europea, para acercarse al legado tradicional.

El montaje de la Comisión y la apertura económica del país facilitaron también el ingreso de numerosos inmigrantes que fueron llegando a la Nueva Granada con fines científicos o económicos, instalándose siempre dentro de la clase alta de la capital. Este ambiente favoreció igualmente el incremento de la música de concierto y la llegada de algunos instrumentistas “virtuosos” venidos del exterior.

Una vez el bambuco ya no es visto como una más de las expresiones musicales de la colectividad popular, se llega a un punto en el cual esta música toma varios rumbos, cada uno de ellos socialmente percibido de formas distintas: el primero mantiene estática e inamovible la idea o constructo ideológico que lo vincula con la clase popular, y cuya función lo determina como agente diferenciador de clase y símbolo de resistencia. El segundo, aunque similar al primero o basado en éste, se preocupa mucho más por el concepto tradicional de la música, dejando estático su significado, congelando en el tiempo y en el espacio su escenificación, denigrando de la inclusión de elementos que —según su parecer— están fuera de su contexto tradicional. El tercero está demarcado por una especie

de compromiso social, motor de una distinta conciencia sobre sí mismo a partir de un proceso de “dignificación”. Cada una de estas vías fue el resultado de diversas bases ideológicas de la época, y se vio influenciada por circunstancias particulares del entorno que por momentos se entrelazaron, se complementaron o se dispersaron.



*Fig. 39*  
*Fuente. Bogotá, CD. Op. cit.*

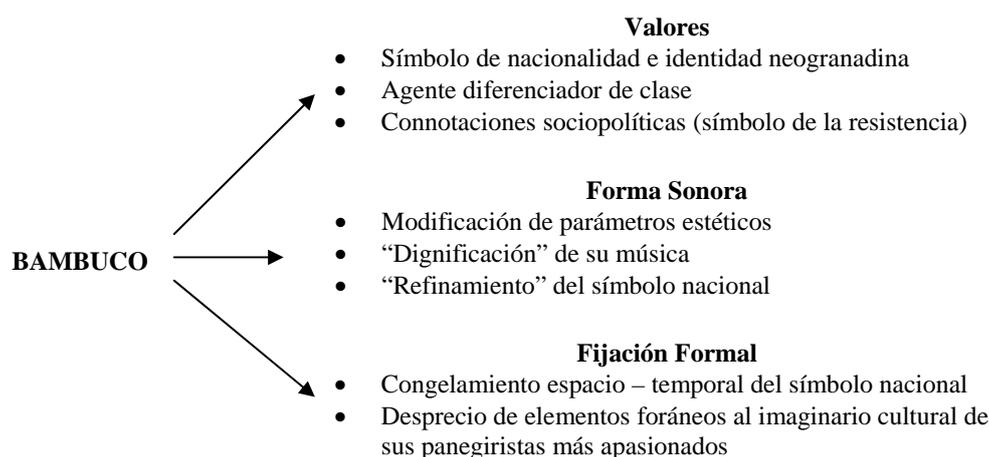
#### **4. LA BIFURCACIÓN DEL CAMINO**

La década del cincuenta es tal vez la más significativa para el desarrollo del bambuco durante el siglo XIX. Este ritmo se convierte en un fenómeno sociocultural que ofrece una diversidad de gamas, reveladas en las diferentes motivaciones de los protagonistas de la sociedad bogotana de mediados de siglo y las diversas concepciones ideacionales de cada grupo. Hablar del bambuco, en esta época, implica englobar dentro del término una serie de tramas narrativas determinadas por diversos parámetros espacio-temporales y socioculturales. La dinámica de ésta música llevó a la consolidación o reafirmación de distintos valores relacionados con la construcción de una identidad nacional, lo cual repercutió directamente en el incremento de su relevancia social; dicho de otra manera, el

hecho de que ahora se denomine al Bambuco como la “Música nacional”, implica de por sí una nueva significación.

Así pues, entrada la nueva década, las posibilidades semánticas del bambuco se incrementaron, al pasar de ser de una simple música y danza popular campesina —con las implicaciones de identidad ya anotadas— a ser distinguida claramente como patrimonio étnico colectivo nacional, claro está, con sus detractores y panegiristas que, en algunos casos, llevaron casi al extremo la concepción de propiedad y exclusividad.

Es un periodo en el que nuevos significados empiezan a construirse y a fijarse sobre el bambuco donde solo la “idea” de símbolo nacional prevalece. Otorgar el peso completo de la nacionalidad a su música o —para algunos integrantes de la élite bogotana— darle un nuevo significado como símbolo de una *neogranadinidad*, implicó para ésta colectividad construir tanto una nueva visión como una nueva acepción respecto al bambuco, distinta a la que le adjudicaban cuando era bailado en las aldeas y poblados campesinos o en sectores específicos de Bogotá, en donde predominaba el colectivo popular. Esta serie de hechos, al construir una nueva significación sobre esta música, afectó el aspecto formal del bambuco, su contenido y sus funciones.



¿Qué circunstancias llevaron a la bifurcación de la base ideacional de esta música? Responder a esta pregunta es mucho más complicado que hacerla. Para empezar, es necesario asumir el bambuco en su vinculación con la nacionalidad colombiana y, al ser condicionado como tal, los valores sociales que de cierta manera “reflejan” el imaginario y la ideología del colectivo popular, apoyan la noción de identidad. Ahora bien, para comprender mejor esto, puede ser de utilidad tener presente la teoría de la interpelación y el proceso de negociación para la construcción de identidades sociales<sup>78</sup>.

La interpelación es un mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo, en el que la ideología constituye a los individuos en sujetos humanos de experiencia, permitiéndoles desempeñar ciertos papeles en la división social del trabajo. En este proceso, la ideología actúa de tal manera que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o bien “transforma” los individuos en sujetos (los transforma a todos) por la operación misma de la interpelación o llamada [*hailing*], y que puede ser imaginada algo así como alguien llamando (gritando) “Oye, tu”. [...] La interpelativa de la música consiste en mecanismos que ponen al público de una ejecución musical [o a sus intérpretes y seguidores] en la posición particular de destinatario de un mensaje, esto es, de interpelado<sup>79</sup>.

Como ya se mencionó, durante estos años el bambuco es circundado por varios criterios axiológicos y, debido a ello, posee el gran poder de interpelar a los distintos actores sociales de la capital neogranadina; cada uno de ellos asigna y toma los significados y significaciones que corresponden o sustentan su base ideacional. Es decir, este tramado de conceptos no procede solamente de la sintaxis musical, sino que la función interpelativa del bambuco deviene del significado que cada uno de los oyentes o intérpretes asignan a esta música.

El bambuco, pues, ofrecía diferentes posibilidades para la construcción de la identidad nacional, a través de cada uno de los elementos y códigos convergentes en él: música, danza, canciones, atuendo, entre otros. Factores que, aunque mantenidos en su esencia,

---

<sup>78</sup> Cfr., Pablo Vila. *Identidades Narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones*. *Trans-Transcultural Music Review*, 2 Castelló, Universitat Jaume I. [www.2.uji.es/trans](http://www.2.uji.es/trans).

<sup>79</sup> Ramón Pelinski. *Invitación a la etnomusicología, quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000, pp. 166 – 167.

tomarían interpretaciones, manifestaciones y rumbos distintos en el transcurso de la década. El bambuco era una manifestación cultural muy poderosa que encerraba en su discurso gran parte de la ideología contra-hegemónica de la clase artesanal; así mismo, la *popularización* de su coreografía y, como se verá más adelante, de la lírica sus letras —es decir qué dice y cómo lo dice—, contribuyeron notablemente en la construcción y reafirmación de una identidad nacional en contraposición con los conceptos “civilizadores” europeos vigentes en la clase alta de la ciudad. En suma, la directa vinculación de esta música con un determinado grupo social emergente y su ideal *identitario*, convirtieron al bambuco en un eficaz agente interpelador.

Esta interpelación del bambuco durante la década del cincuenta ayudó a que algunos de los distintos actores sociales de Bogotá valoraran más su mensaje étnico que su mensaje de clase o de resistencia política. Esto sucedió al interior de la élite de la ciudad, donde varios de sus integrantes empezaron a responder a la interpelación del bambuco, a verlo y a valorarlo como símbolo de su identidad étnica y de su nacionalidad. Ellos “negociaron” su contribución a la formación de una nueva “mentalidad nacional” aceptando “refinar” su coreografía, la lírica del texto y su música a cambio de integrarse en su proceso identitario. En otras palabras, a cambio de incluirlo en su proceso de “civilización”.

En esta vía, el bambuco empieza a experimentar algunos cambios morfológicos, debidos a dos corrientes específicas; la primera fue producto de la interpelación de actores de clase alta y su ceñimiento a los patrones “civilizados”, y la segunda, de la incursión de actores de la clase popular en la clase culta de la ciudad, quienes fueron ajustando algunos de los elementos culturales de su antigua colectividad a los del nuevo grupo social al cual empezaban a pertenecer. Estas vertientes fueron las encargadas de velar por la “dignificación” y “refinamiento” del bambuco.

Es en esta década donde ocurren tres hechos notorios para el desarrollo del tema en cuestión. El primero de ellos fue en el año de 1851, cuando aparece en este panorama Rafael Pombo (1833 – 1912), quien fuera uno de los mayores partidarios del bambuco en

su denominación de música nacional. Pombo, notable poeta y persona influyente en la vida sociocultural del país, fue el primero en escribir canciones en ritmo de bambuco, rompiendo además con el *anonimato* hasta entonces habitual. Esto implicó un nuevo parámetro (el carácter culto) en la composición de bambucos, iniciando así mismo el proceso de “equiparación” de la música nacional con la música culta occidental. A partir de entonces el bambuco empieza a contar con determinadas pautas específicas que tendrán que ser respetadas como condición de su nuevo *etiquetaje*, es decir nuevas normas que serán imitadas por todos aquellos que empiezan a escribir bambucos de cierta manera o la amera de.

La creación desde la música culta propició dos orientaciones distintas. Por una parte estaba el autor que se valía de algunos elementos "civilizados" para “engalanar” su composición, pero que en realidad descuidaba la música como tal, interesado únicamente en el carácter simbólico del bambuco; así surgieron algunas composiciones que se podrían calificar de “musicalmente pobres”. De otro lado está el autor que utiliza estos mismos elementos musicales, vinculados con la música culta y "civilizada", haciendo uso de orquesta, violín o piano, pero con el fin de expresar unas ideas propias y de ampliar las exigencias de su composición. De cualquier forma, se podría decir que en este contexto para algunos compositores surgidos o pertenecientes a la colectividad popular, no solo cuenta *cómo se dice* sino *lo que se dice*.

De los bambucos que pudieron surgir en este periodo al interior del colectivo popular, sólo fue posible encontrar el bambuco “La morena”<sup>80</sup>, de autoría anónima, gracias a que fue un bambuco muy conocido en la época. Esta composición se ajusta precisamente con lo que se está tratando, ya que es un bambuco que reafirma la cultura a la que pertenece, manifiesta en la lengua y la semántica del texto (es decir, lo que dice y cómo lo dice); ello lo llevó a constituirse un bambuco “*diferencial*” entre las clases culta y popular de la Bogotá de mediados del siglo XIX.

---

<sup>80</sup> Pista 17.

## La Morena

Bambuco anónimo

Andante ♩ = 90

A - brí-me la puer-ta'el cie-lo mo-re-na o-la mi bien que laa - do-ro mo-re-na que  
 no te ven-go re nir— mo-re-na ai de los o - jos ne-gros mo-re - na a A la mar co-moes  
 on - da mo-re - na se van los ri-os A tus her-mo-sos o - jos mo-re - na se van los  
 mí-os A tus her-mo-sos o - jos mo-re - na Ai de los o - jos ne-gros mo-re - na

Transcripción de Jesús E. González tomada del manuscrito sin fecha del Fondo Perdomo escobar, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Las estrofas restantes se interpretan con la misma música:

I

*Abríme la puerta'el cielo, morena  
 ola mi bien que la adoro, morena  
 que no te vengo a reñir, morena  
 ai de los ojos negros, morena*

II

*A la mar como es honda, morena  
 se van los ríos  
 a tus hermosos ojos, morena  
 se van los míos  
 a tus hermosos ojos, morena  
 Ai de los ojos negros, morena*

III

*Si el verte me da la muerte, morena  
 y el no verte me da la vida, morena  
 más quiero morir y verte ,morena  
 que no verte y tener vida, morena*

IV

*Dicen que no se siente, morena  
 la despedida  
 a ninguno le aconsejo, morena  
 que se despida*

V

*Me voy a países extraños, morena  
 hola mi bien que la adoro, morena  
 me voy la mar orillando, morena  
 ay de los ojos negros, morena*

VI

*Sembré una mirada, morena  
 nació un afecto  
 floreció una esperanza, morena  
 cogí un desprecio*

El esquema formal de este bambuco puede definirse como *binario simple con aumento*: A – B. El primer periodo está comprendido en los primeros 8 compases por la unión de 2 semifrases las dos terminadas en tónica. Allí queda plateado el motivo del bambuco que lo podemos definir como tético: 

El siguiente periodo está constituido por la unión de 3 semifrases en los siguientes 12 compases y es allí donde encontramos el *aumento* (compases 13 –16) que está en directa relación a la extensión del texto. Es decir, el autor agrega una frase melódica idéntica a la anterior para que se ajuste a las características del texto, para resolver luego la melodía y la armonía en la frase final (últimos 4 compases).

La melodía de corte bastante “simple”, precisamente lo que quiere evitar el bambuco académico, está dada por grados conjuntos y saltos no mayores a una cuarta justa, lo cual la hace fácil de cantar en cualquier registro vocal. Así mismo, la armonía empleada es bastante modesta y completamente tonal: solo emplea los grados (I – V7) con un paso a la dominante de la dominante en la segunda parte, que favorece un poco el ambiente de sus frases isorrítmicas.

En el texto de este bambuco, el rasgo diferenciador recurre a fórmulas análogas a las del amor cortés: el cortejo interpretado como una confrontación violenta ("que no te vengo a reñir"), la contemplación de la amada como un acto prohibido, riesgoso, comparable con la muerte ("Si el verte me da la muerte [...] más quiero morir y verte") o la intervención de la divinidad o del destino —inexorable por demás— en el sentimiento del hombre: "Abríme la puerta 'el cielo' o la equivalencia mar-ojos de la amada, ríos-ojos del amante. Una interpretación osada sobre el primer verso podría remitirse a requerimientos más sexuales, apoyados, en este caso, en su legitimación en la corporeidad ("Morena", "hermosos ojos", "verte", "ojos negros") sobre la casi escasa manifestación de sentimientos sublimados (el tímido "hola mi bien que la adoro" es indicio de insistencia más que de ternura). Esta relación de parejas contradictorias de nuevo (amante-amada, cortejo-indiferencia, amor-muerte) es producto del cortejo no correspondido por la mujer. La mujer es aquí

espectadora, no hace nada aparte de despreciar; en ningún momento se dan visos sobre alguna señal de coquetería en ella, más bien, se reconoce el armazón hecho por el varón, que no ha funcionado según sus expectativas: "Sembré una mirada, / nació un afecto, / floreció una esperanza, / cogí un desprecio". Incluso puede darse razón de un recurso extremo ante la negativa: la amenaza; irse es —para el varón— una acción inconcebible ("Más quiero morir y verte...") pero se propone finalmente, ante la negativa de la mujer; la renuncia ("a ninguno le aconsejo, morena, que se despida", "Me voy a países extraños") no es más que un mecanismo de retención y atención del sujeto amado.

Aproximadamente en la misma época, Rafael Pombo escribió para el año de 1851 dos poemas para ser musicalizados en ritmo de bambuco, lamentablemente en el transcurso de esta investigación no se pudo hallar su música ni el autor de éstas. Estos poemas llevan por nombre *Desengáñame*<sup>81</sup> y *Me voy*<sup>82</sup>; textos escritos bajo el estilo netamente romántico en boga de la época. Como ejemplo citaremos solo uno:

---

<sup>81</sup> Rafael Pombo, *Obras completas*. Bogotá: Banco de la República, 1947. p. 635.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 638.

**Me voy**  
(Bambuco)  
Bogotá, 1851

Quisiera engañarte, ¡perdón!  
Más en este amargo instante  
mentir no puede el semblante  
lo que falta al corazón;

y en quietud tan atroz  
me denuncian rebeladas  
por absortas mis miradas  
y por trémula mi voz.

¡Me voy! —¿Perdonaste ya?—  
¡Me voy, te dejo, te pierdo!  
Y ni un menguado recuerdo  
tal vez siguiéndome irá.

¡Me voy! una voz tirana  
lo manda y cumplo, y me voy;  
y el que está en tus brazos hoy  
será el ausente mañana.

¡Me voy! —¿entiendes? — No sé,  
no puedo decir más nada...  
¡Estarás acompañada  
y andando solo estaré!

¡Mujer! En tus labios leo  
que te alegra mi tortura  
como que hay cierta dulzura  
en las lagrimas que veo.

¡Y yo en tanto!... Si es así  
el justo Dios te maldiga;  
que la sombra te persiga  
del desgraciado por ti...

Si para mentir tan bien  
tus ojos me sedujeron,  
¿por qué si vida me dieron  
no me mataron también?

¿Por qué si Dios quiso criar  
más ingrata a la más bella  
quiso que ardiese por ella  
el mejor sabe amar?

Con más que amor yo te amé,  
tu lo sabes, Dios lo sabe;  
todo el amor que en mi cabe  
en tu amor lo encontré.

¡Y el premio de tanto ardor  
ha de ser tu indiferencia!  
El cielo ¡ay! Hizo en la ausencia  
Infierno para el amor.

¡Con qué placer marcharía  
si al cumplir la orden tremenda  
pudiera llevarme en prenda  
tu corazón, vida mía!

Mas ¡ay del que ausente está,  
amando lo que no ve!  
Que siempre el olvido fue  
la herencia del que se va.

Y un corazón de mujer  
tímido y frágil no alcanza  
del aguardar la esperanza  
ni la fe del prometer.

Para la hermosa no es  
la palma del sacrificio:  
su afecto solo es propicio  
al que se prostra a sus pies

Y hay siempre instante en que crea  
que un amante la abandona,  
para ceñir la corona  
al que infiel la lisonjea.

¡cuánto soñamos los dos  
en este instante postrero!  
¿Quién al decir un *te quiero*  
imaginara un adiós?

Llegó este instante, ¡ay de mí!  
¡Apuremos nuestra suerte!  
¡Di cuando sepas mi muerte  
que he muerto adorando en ti!

El texto gira en torno al problema entre sentir y fingir, a partir de la relación víctima (dominado)-torturadora (dominante). Nuevamente el tema se centra en la situación de hombre dominado por las coqueterías de la mujer a quien corteja. Dicha seducción produce en él un sentimiento contradictorio que invierte los roles en el cortejo: de ser seductor, el hombre pasa a ser seducido ("...todo el amor que en mí cabe / en tu amor lo concentré. // ¡Y el premio de tanto ardor / ha de ser tu indiferencia!", "Si para mentir tan bien / tus ojos me sedujeron..."). El rompimiento ("Me voy") es apenas una amenaza; los sentimientos de olvido y soledad del hombre son tan sólo supuestos que se presentan en la oposición receptivo (amante)-indiferente (amada), esperando la inversión del sentido literal de sus palabras: de "me voy" a "permanezco". Durante el siglo XIX se prepara el terreno a la figura de la *femme fatale* que haría su aparición como tópico artístico en el período modernista. Para mediados de siglo, en obras como las de Soledad Acosta de Samper, la mujer dulce, hacendosa, ingenua y sumisa (tópico romántico, como *María*<sup>83</sup>) es reemplazada por su antagónico: la mujer voluntariosa, caprichosa ("su afecto sólo es propicio / al que se postra a sus pies") y perversa ("en tu labios leo / que te alegra mi tortura"), muy similar a la propuesta en los textos de Pombo. El sujeto que se vale de la queja amorosa para retener a su objeto de amor, reconoce en ella otro sujeto, deseante y fuera de su alcance y dominio. La mujer tendrá un comportamiento casi inescrupuloso en relación con el varón que la amará eternamente ("¡Di cuando sepas mi muerte / que he muerto adorando en ti!"), mientras éste padece la soledad, ella establece otras relaciones ("¡Estarás acompañada / y andando solo estaré!"). El rompimiento planteado se hace a partir del juramento amoroso supuesto en el texto: "Quise engañarte, ¡perdón!", "¿Quién al decir un *te quiero* / imaginara un adiós?" Pero este rompimiento no es propuesto más que como una necesidad, necesidad de retener y controlar el objeto amoroso, a la manera en que el ilustrado manipula su objeto de estudio ("una voz tirana / lo manda, y cumplo, y me voy"); por eso está presente la posesión ("¡Con qué placer marcharía / si [...] / pudiera llevarme en prenda / tu corazón, vida mía!"), posesión aguardada como producto o premio.

---

<sup>83</sup>Personaje principal de la novela más popular del siglo XIX en Colombia, de la cual se hablará más adelante.

Como hemos podido ver, este texto sigue un patrón mucho más próximo a la lírica española lo que evidencia la situación que estamos tratando de “refinamiento” del bambuco en oposición a letras de carácter y sentido netamente popular. Vemos como la retórica del poema contrasta en gran medida con el bambuco “La morena” así prácticamente la temática sea la misma. Esto pudo estar delineado por un proceso interpelativo de algunos integrantes de la clase alta capitalina, donde el bambuco empezó a considerarse más como un símbolo o una música potencialmente representativa de una nacionalidad que como un agente diferenciador de clase y poder. Esta asociación etnicitaria no solo empezó a ser vista así por la sociedad *neogranadina* sino por visitantes extranjeros, entre ellos algunos concertistas. El 28 de noviembre de 1852 tuvo lugar en Bogotá un espectacular concierto, ofrecido por el violinista Franz Coenen y el pianista Ernst Lubeck, quienes interpretaron un programa basado en fantasías virtuosas operísticas, repertorio muy cercano a la cultura musical de la clase alta de Bogotá. El hecho trascendental de esa presentación fue que, en el repertorio, se incluyó un bambuco, obviamente dispuesto para violín y piano y bajo el contexto virtuoso de los instrumentistas. Las apreciaciones no se hicieron esperar:

Un episodio hubo en este concierto [de Lubeck y Coenen] que vino a aumentar la satisfacción i el placer de la numerosísima concurrencia, la cual manifestó su entusiasmo con aplausos interminables. En el momento que los señores Coenen i Lubeck se disponían a ejecutar el dúo concertante de *Fra Diabolo* [de Daniel F. Auber], en que introdujeron la tonada nacional conocida con el nombre de *el bambuco*<sup>84</sup>.

La respuesta positiva a esta interpretación de un bambuco no se puede decir que fuera generalizada, ya que algunos de los asistentes seguirían siendo sus detractores por varios años más. Sin embargo, se puede afirmar que la relevancia social del bambuco había aumentado su entorno y se aceptaba su vinculación con la nacionalidad colombiana; claro, siempre y cuando cumpliera con los criterios estéticos "civilizados". Otra cosa que se puede afirmar es el gran impacto producido con esta interpretación, ya que es la primera vez que una música de estas características irrumpe en el recinto “sagrado” de la Sociedad

---

<sup>84</sup> “El Pasatiempo” Bogotá, 1 de diciembre de 1852. Citado por Harry Davidson, Op. cit., p. 461.

Filarmónica, con una connotación totalmente diferente al repertorio habitual, deshaciendo de cierta manera el “veto” que se imponía sobre las expresiones musicales de tipo tradicional y rural y su imposibilidad de aspirar a un espacio en una sala de estas particularidades. Ahora bien, como hipótesis cabría plantearse la posibilidad de que estos músicos extranjeros programaron su bambuco al preguntar por una música propiamente colombiana o al contemplarlo en una situación de baile, lo que les permitió evidenciarlo como la música más representativa de la región. Claro está que debemos tomar en cuenta la concepción romántica de los músicos europeos o norteamericanos con relación a la música propia de cada uno de estos países suramericanos, considerada como música “natural”, susceptible de interpretar a su manera sin otra pretensión que congraciarse con el público.

La consecución de la partitura específica o al menos un boceto musical que sugiriera la forma o el estilo empleado por los instrumentistas en ese concierto, fue una tarea ardua por parte de este investigador, además de infructuosa. De todas formas, lo más probable es que se tratara de un tema con algunas variaciones, debido a que éste era el estilo predilecto de los artistas de la época y a que bajo esta forma —como se verá más adelante— surgió la primera composición de bambuco para piano de la que se tenga noticia. Esto sugiere que, si bien la estructura armónica y formal del bambuco no era una camisa de fuerza, la característica rítmica —con su acento y su síncopa particular— ya estaba plenamente definida en Bogotá, puesto que el público pudo reconocer de inmediato de qué se trataba cuando los instrumentistas iniciaron su intervención. Ello implica que los concertistas se ajustaron muy bien a su interpretación, pues para que ésta lograra el impacto esperado se debía ser muy fiel al ritmo en cuestión, que —para gran parte del auditorio— estaba completamente interiorizado. De cierto punto de vista, el público dejó de ser un oyente pasivos para convertirse casi en supervisores de la tradición nacional; pero, para sentirse satisfechos con ello, valoraban también aquellos elementos del lenguaje musical que alejaran cada vez más al bambuco de lo que lo hacía “popular”. En este sentido, el bambuco adquiriría un valor de patrimonio, pero esto no implica que hubiera una fijación preestablecida de su melodía, de su armonía o de su organología, precisamente aquellos

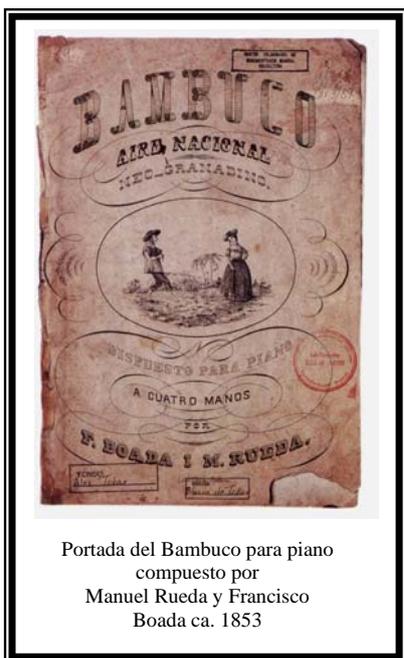
elementos que para la colectividad popular estaban plenamente establecidos pero que, la clase de élite bogotana, precisamente quería evitar.

Puede ser que en cuanto a la danza en sí, la coreografía característica del bambuco o con algún ajuste estuviera haciendo la misma incursión, pero se carece de registros escritos de la época para documentarlo. No obstante, esto sustenta aún más la “idea” de nacionalidad sugerida por el bambuco en ese entonces, pues ahora tiene una nueva motivación y un nuevo uso.

A esta misma corriente pertenecieron los compositores Manuel M. Rueda (18? – c. 1881) y Francisco Boada (18?-18?), vinculados a la vida musical culta de Bogotá. Estos músicos neogranadinos fueron quienes por primera vez escribieron un bambuco bajo los cánones antes mencionados. Dicha composición es el primer registro conocido de este tipo y es una prueba contundente de la necesidad imperiosa por reafirmar y participar en el constructo ideológico de “su” nacionalidad, y por contribuir de manera activa en el proceso de su refinamiento y civilización, ya que esta partitura posee las mismas características que determinan las demás obras cultas de la música occidental, incluyendo su instrumento más importante: el piano.

Lo más probable es que esta composición date del año de 1853, época en que Rueda y Boada estaban en lo que podría llamarse su momento más productivo. Dada la característica formal de esta obra, tema y variaciones, se puede deducir que se debió en gran parte a la influencia del momento musical, incluyendo el concierto virtuoso antes mencionado. Sin embargo, lo que más llama la atención es la edición de esta composición, que podríamos decir comprende tres aspectos de importancia: en primer lugar la intención por “equiparar” la música nacional con la música culta occidental, debido a que el documento cumple con los cánones de presentación para partituras de este tipo; en segundo lugar la asignación definitiva del nombre “*Aire Nacional*” al bambuco; y, por último, la representación gráfica de una pareja de campesinos que acompaña la publicación. Aquí aparece de nuevo uno de los conceptos pictóricos de la época según el cual el estereotipo de

identidad nacional era el campesino. Esto no quiere decir que esta modalidad específica de composición (es decir, el aspecto, la forma y lenguaje musical del bambuco, así como el significado y valor que le otorguen sus autores) se identifique plenamente con este grupo social o con su entorno geográfico específico. En esta representación, pareciera que la pareja campesina hubiera sido transportada en el espacio y en el tiempo hasta la selva distante, para convertirse en parte del paisaje natural o la topografía del país más que en la



Portada del Bambuco para piano  
compuesto por  
Manuel Rueda y Francisco  
Boada ca. 1853

imagen de una realidad social; es decir, de igual manera hubieran servido, para la complementación y representación de la idea de identidad colombiana, una montaña conocida o un río. No obstante —y como en este caso se trata de ratificar la “idea” de nacionalidad— la pareja no puede ser ilustrada más que bailando un bambuco, el emblema musical de esa naturaleza nacional, en consonancia con la imagen de naturaleza e idiosincrasia que fue tan común en el período romántico. El interés que prima es el concepto de nacionalidad y naturalidad inherente al bambuco y no su filiación con el colectivo popular.

Fig.: 40  
Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia

Pero la otra función otorgada al bambuco durante la década del cincuenta, prácticamente opuesta a la precedente, fue la de *símbolo de resistencia*, y esto debido a una situación muy específica, producto del escenario socioeconómico del momento, lo que obliga a dirigir la mirada sobre uno de los actores más importantes de esta historia: el grupo de *los artesanos*.

La producción artesanal de mediados del siglo XIX en la Nueva Granada era prácticamente el sustento de la mayor parte del colectivo popular; no obstante, el mal manejo de la política económica del momento dio pie para que gran parte de los integrantes de este grupo fueran conducidos hacia la pobreza. Detrás de todo esto se escondía el anhelo de

civilización característico de la burguesía bogotana, ya que ésta prefería —en mayor medida— los productos importados en lugar de los producidos en el país. No se trata solamente del poder particular de adquisición sino de todo un entramado económico de importaciones, organizado por los comerciantes más adinerados de la nación. En otras palabras, el afán por alcanzar “la civilización” hizo de los textiles casi el mismo agente diferenciador que tenía la música, criticando lo “burdo” de lo local y ensalzando la finura de los productos europeos o norteamericanos, aumentando considerablemente el consumo de productos importados y el desprecio y desplazamiento de la producción nacional<sup>85</sup>. A fin de cuentas, la poca riqueza económica de la ciudad estaba concentrada en unos pocos. El caso aquí es que “la economía no se percibía como una esfera separada de la política, por el contrario, la primera estaba subordinada a la segunda. El hecho de que el proceso de acumulación estuviera centrado en el deseo civilizador entorpeció la expansión de la productividad”<sup>86</sup>.

Esta situación produjo dos consecuencias complementarias entre sí:

1. Incrementó notablemente el resentimiento y el desprecio hacia la clase económicamente dominante.
2. Animó la búsqueda y apropiación de símbolos propios que ayudaran a la clase popular en su resistencia política y social, como la *ruana*, los *alpargates* o *el sombrero*, en cuanto a indumentaria se refiere o, como veremos enseguida, al bambuco como su música emblemática.

El hecho más notable dentro de este contexto fue la revuelta organizada por el gremio artesanal, la cual culmina con el golpe de estado del 17 de abril de 1854. Siguió 8 meses de dictadura con el completo apoyo de los sectores populares y, aunque en la política del gobierno uno de los intereses que predominaba o uno de los objetivos principales era el de proteger al artesano, muchos de sus proyectos no pudieron llevarse a cabo, pues el general golpista es derrocado el 4 de diciembre de ese mismo año, después de una intensa guerra

---

<sup>85</sup> Cristina Rojas, Op. cit., p. 185

<sup>86</sup> Ibid., p. 186.

civil. No obstante, este escenario tiene directa relación con nuestro tema en cuestión ya que el día del triunfo golpista, fue el bambuco la música encargada de animar el festejo de celebración por las calles y plazas: “[...]un bambuco fue lo que ocurrió tocar a las bandas cuando se dio el golpe, en la plaza mayor; a un baile anónimo se invitó a los oficiales del dictador para promover la fuga de tres jefes constitucionales”<sup>87</sup>. Esto no obedecía solamente a la gran acogida de esta música entre el sector popular, sino también a que el bambuco era símbolo social de resistencia política frente a la clase elitista de la ciudad.

Bailar el bambuco fue, entonces, más un acto de reivindicación política que una simple interpretación musical. El significado que le otorgara la clase artesanal a esta música no fue el mismo de años anteriores; ahora, primaba el valor de una reafirmación social a través de su música, hecha símbolo de identificación colectiva gracias a los códigos específicos que intervinieron en ella, reconocidos, aceptados y asumidos en el imaginario popular. La celebración del triunfo, la gloria o la victoria sobre la clase opresora, encontró en el bambuco el mejor medio para sus fines y, así mismo, la actitud de los actores sociales específicos involucrados en él fue distinta de la habitual hacia una danza de moda, porque podría decirse que el bambuco fue en ese momento la danza y la música “oficial” de toda la clase popular y artesanal de Bogotá, incrementando aún más su ya amplia popularización y aceptación dentro de esta colectividad.

A partir de este momento, el bambuco deja de ser la música más común o habitual dentro del ideario popular para convertirse en la encarnación más precisa de la ideología política artesanal. Es un momento en que la intencionalidad del bambuco quedaría definida para este sector social en particular. Pero, ¿por qué escoger precisamente el bambuco y por qué utilizarlo como su *estandarte*? Analizando las distintas corrientes generadas alrededor de esta música y su posterior evolución, se nota que, en este caso, el contenido ideológico-político del bambuco no fue adjudicado tan concienzudamente; más bien fue el resultado de una simbiosis imaginaria (bambuco + ideología política), donde el sentido “diferenciador” de esta música y su funcionalidad o intencionalidad específica se presentaban de una forma

---

<sup>87</sup> Tomás Rueda Vargas. *La sabana de Bogotá*. Bogotá: Editorial Minerva, S.A., [s.f.] p. 35.

casi latente. No obstante, y apoyado indudablemente en la conciencia de tradición, el bambuco sirvió para suplir los objetivos de este grupo social en especial, ya que todos —o al menos la gran mayoría de esta colectividad— veía ejemplificado en él su contexto social y reconocía e interpretaba fielmente su mensaje. Claro está que se trata aquí del bambuco más tradicional, es decir, aquel interpretado con tiple y bandola a la usanza campesina.

Observándolo de otro modo, el bambuco gozaba de un amplio margen de popularidad en esta colectividad. Sumado a ello, poseía enormes implicaciones semánticas fácilmente perceptibles y reconocibles, como por ejemplo todas aquellas alusiones a la vida cotidiana o a su contexto sociocultural; ello le convirtió en un fácil elemento de identificación, pues era una música vista casi como exclusiva por y para este colectivo, o sea, nació y creció dentro, por y para el sector popular. Dicho proceso se fue desarrollando y construyendo dentro del imaginario colectivo popular de Bogotá que encontró en el bambuco una música susceptible de aprovechamiento, apropiándolo y ajustándolo a sus necesidades, y otorgándole un valor y una funcionalidad específica dadas las circunstancias del momento, en este caso el de servir como música emblemática y de oposición, en las circunstancias de celebrar el triunfo sobre la clase dominante. Esta corriente fue mantenida a lo largo del siglo en pequeños reductos de izquierda de la capital de Colombia, ya que —como se anotó líneas más arriba— el triunfo artesanal duró muy poco, pero —en contraste con ello— su ideología siguió latente.

Finalmente, entre el bambuco de concierto y el de los artesanos, encontramos a aquellos individuos que insisten enfáticamente en mantener los elementos culturales que hacen parte de la tradición y ancestro étnico del bambuco y que, así mismo, rechazan cualquier intento por transformarlo. Su actitud hacia todas aquellas manifestaciones de “dignificación” del bambuco es más que peyorativa. Ellos se apoyaban indudablemente en el indiscutible valor tradicional que poseían para esta colectividad el bambuco, su coreografía, sus instrumentos y el contenido semántico de las letras que hacían parte de su idiosincrasia local. Así que, cuando el bambuco pasó a formar parte de un patrimonio étnico, variando en la clase alta su forma y contenido para ser acorde con su ideología civilizadora, la conducta de muchos de

sus más apasionados panegiristas de la clase popular fue completamente despreciativa, ya que todos estos cambios, es decir, su ingreso al repertorio burgués de la ciudad —con todo lo que ello implicaba—, conducía de cierta manera a la pérdida de un símbolo diferencial: la transformación y desplazamiento de una música que consideraban completamente suya.

Es así como el producto musical defendido por esta ideología, fijó en su imaginario una serie de parámetros en su melodía y armonía, evitando cualquier intento por modificar su ancestro “montañero”, ideología que incluso hoy se mantiene en algunos de los sectores más rurales del país.

Esta serie de hechos fue iniciada y desarrollada durante los primeros años de la década del 50 en Bogotá, y siguió vigente durante el resto de siglo. Pero, en esta década, fue en el contexto *elitista* en donde tuvo sus cambios más significativos. Para complementar lo expuesto en páginas anteriores, se estudiarán los factores más trascendentales que ocurrieron en la segunda mitad de la década en cuestión.



Fig. 41

En esta pintura es fácilmente perceptible el grado de incursión que tenía un determinado modelo estilizado del bambuco dentro de la colectividad de élite de la capital, ya que, en

contraste con la pintura anterior referida a la misma temática, Torres Méndez plasma en esta obra todos los elementos *civilizados* de que tanto se ufanaban en esta colectividad. En primer lugar el atuendo y el comportamiento corporal, en segundo lugar la organología y en tercer lugar el sitio donde se baila. Lo que sí permanece es el paso característico de las parejas y, aunque no se tengan registros fidedignos que relaten su coreografía precisa en este contexto, es posible afirmar que su temática era la misma que tenía en sus orígenes, o sea, de galanteo. De todas formas, el sentido referencial que poseía el bambuco para designar sólo cierta colectividad queda de lado en esta pintura, para dar predominio al carácter simbólico de esta música y a su vinculación con la identidad nacional, encasillando ya al bambuco en un sitio muy específico dentro de las demás producciones musicales del país. Reforzando esto, en el año de 1857 entra en circulación otro escrito de Rafael Pombo donde ya públicamente le asigna un valor indiscutible, posicionándolo —junto a la bandera y al escudo nacional— como uno de sus símbolos de identidad:

[...] Que hacernos allá inmortal  
desde el inglés al kalmuco<sup>88</sup>  
nuestro blasón nacional  
valiente y original  
incomparable bambuco [...] <sup>89</sup>

El alcance de esta afirmación era bastante amplio pues el poema completo aparece publicado en el periódico “El Tiempo” que circulaba básicamente dentro de la clase alta de Bogotá; además, Pombo era un notable académico, ampliamente respetado por la sociedad bogotana como se anotó antes, y el poema es dedicado a Julio Quevedo Arévalo (1829–1896), respetado compositor bogotano de música *culta*, con motivo de su viaje a Europa. Lo interesante de esto es que por primera vez se le adjudica abiertamente al bambuco un rol de embajador de una nacionalidad, que debe ser conocido ante el mundo civilizado y asimilado con el pueblo neogranadino al ser una música que encarna su idiosincrasia; en

---

<sup>88</sup> Pueblo mongol

<sup>89</sup> *El Tiempo*. Bogotá, febrero 24 de 1857. p. 3.

otras palabras, para este momento la relevancia social del bambuco había ampliado sus fronteras.

Ahora, damos cabida a dos de los sucesos musicales más trascendentes acaecidos al finalizar la década. El primero tuvo lugar alrededor del 1 de marzo de 1859, con la publicación —en edición de lujo— de *El Bambuco. Aires Nacionales Neogranadinos variados para el piano, Op. 14*, compuesto por Manuel María Párraga (c. 1826 – 1895); y el segundo, el 28 de junio de 1859, cuando nuevamente se interpreta un bambuco dentro de una sala de conciertos, prácticamente bajo los mismos parámetros del concierto anterior.

En esta ocasión el protagonista fue el flautista Achille de Malavasi quien, en la segunda parte de su programa de concierto, incluyó “*Variaciones para flauta con acompañamiento de guitarra i piano sobre el baile nacional neogranadino El Bambuco*”<sup>90</sup>. Nuevamente el concepto musical planteado para la interpretación del bambuco se aleja de su esencia para acercarse a los gustos del público. En estos últimos años de la década del cincuenta, esta idea había cobrado más adeptos y se percibía casi como una moda dentro de la colectividad de clase alta de Bogotá, ya que este tipo de interpretaciones empezaron a gozar de mucha más aceptación y emotividad en el público asistente a este tipo de conciertos; incluso este mismo bambuco fue incluido nuevamente dentro del programa de concierto que Malavasi dio en Bogotá dos años después, recibido una vez más con gran beneplácito. Se puede establecer entonces que la relevancia social del bambuco se había ampliado considerablemente, incorporando en él elementos musicales particulares de la clase alta pero sin dejar de lado el criterio emblemático que ya le era inherente.

Esta serie de sucesos cobijados bajo la filosofía de “dignificación” del *aire nacional*, estaban amparados en el constructo ideológico desarrollado dentro del imaginario urbano de la capital del país, pero solo en aquellos actores sociales pertenecientes a los estratos más altos de la ciudad, donde su concepto o teoría de “civilización” primaba. Así que para “gozar” plenamente del bambuco, dentro de este contexto sociocultural, éste debía dejar de

---

<sup>90</sup> *El Tiempo*, sección de Anuncios. Bogotá junio 23 de 1857. p. 3.

lado la ruana, el sombrero y los alpargates para vestirse completamente de *frac*, como se vio en la figura 41.

El tema con variaciones de carácter virtuoso, la forma predominante en los conciertos de los grandes instrumentistas que visitaban el país, se había convertido en el modelo musical por excelencia. Desde este concepto se enfatizan muchas composiciones nacionales a finales de esta década, destinadas a diversos instrumentos: violín, guitarra, flauta y, especialmente, piano. Lamentablemente la mayoría de estas obras se perdieron con el paso del tiempo o permanecen olvidadas en el último anaquel de alguna biblioteca.

La obra de Manuel María Párraga, *El Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos variados para el piano, Op. 14*<sup>91</sup>, fue tal vez la más importante de todas estas —de acuerdo con los registros históricos— y es una de las obras que, afortunadamente, logró sobrevivir. Se trata de una especie de fantasía para piano, organizada a manera de tema y variaciones, y que es el vivo ejemplo de las circunstancias musicales por las que atravesaba el bambuco durante este periodo. Este compositor era de procedencia venezolana, y antes de radicarse en la Nueva Granada había vivido en Europa y Norteamérica en donde había adquirido cierta formación pianística, aunque esta no fuera su principal ocupación. No obstante, desde el momento en que se radicó en Bogotá, a mediados de la década del cincuenta, se vinculó inmediatamente a la música *culta* de la ciudad, destacándose como uno de sus mejores y más importantes pianistas. Las distintas circunstancias que pudieron influir en el compositor para la creación de esta música las podemos resumir en dos vertientes:

1. Su estancia en Europa y Norteamérica, donde tuvo contacto con la música de carácter nacionalista, en especial la escrita para teclado. En este contexto se puede formular la hipótesis de que Manuel M. Párraga tuvo relación con la música del virtuoso norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1829–1869), especialmente con aquellas composiciones y adaptaciones para piano sobre temas estadounidenses de música folklórica. Esto lo podemos apoyar en que la primera composición

---

<sup>91</sup> Pista 18.

conocida de Párraga, una vez radicado en la Nueva Granada, fue *El tiple, torbellino Op. 2* que, como su composición posterior, es una especie de fantasía, pero bajo la forma *torbellino*. La composición de *El tiple*, bien pudo haber sido influenciada por *The banjo* de Gottschalk, en donde la denominación de un instrumento musical de tipo popular es usada como símbolo de una música nacional<sup>92</sup>.

2. Su relación directa con el entorno y el “dilema” musical de la vida burguesa bogotana, pues Párraga se desempeñó como pianista de la Sociedad Filarmónica, e incluso fue él el encargado de acompañar al teclado las variaciones para flauta en tiempo de bambuco interpretadas por Malavasi. Ello pudo influir notablemente en su más aventajada composición: su bambuco Op. 14. Complementando esto, el hecho de hacer editar esta partitura en la célebre editorial alemana *Breitkopf & Härtel* tenía mucho más que ver con el criterio estético y la ideología de la época, que consideraba a lo extranjero sencillamente superior. De igual forma, la idea era dotar a esta composición con los mismos elementos ornamentales y refinados de que gozaban las demás ediciones para piano o, en general, la música *culta* occidental.

---

<sup>92</sup> Egberto Bermúdez. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de música, 2000. p. 177.

EL BANCUDO  
 AIRES NACIONALES NEO-GRANADINOS  
 variaciones  
 MANUEL M. PARRAGA.  
 OP. 11. 1.

PIANO

Introduziona

*mf* *rit. ad. lib.* *pp* *mf*

Allegro capriccioso (M.M.  $\downarrow$  76)

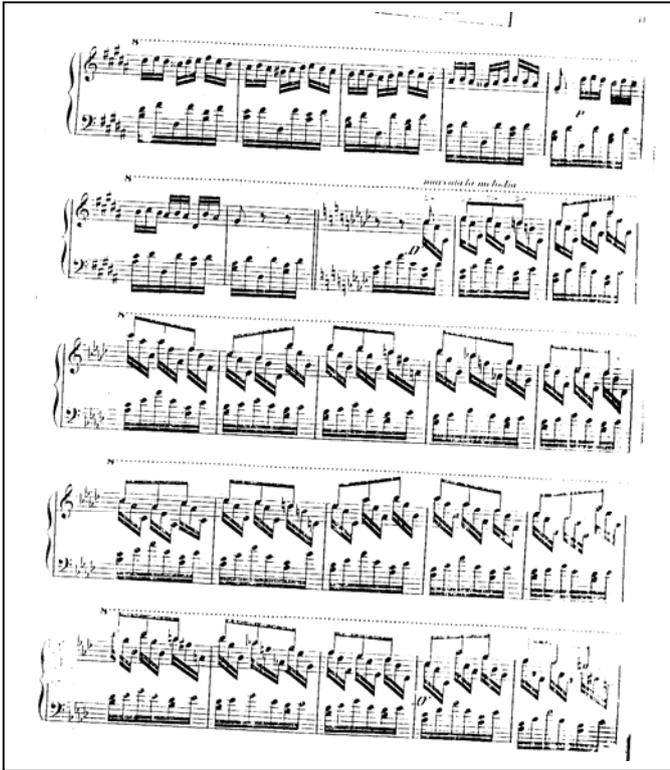
*rit.* *a tempo* *con allegrezza*

Musical score system 1, consisting of five staves. The first staff has a *N* marking above it. The second staff has a *pp* marking below it. The third staff has an *sf* marking below it. The fourth staff has an *pp* marking below it. The fifth staff has an *sf* marking below it. The system contains complex piano accompaniment with various textures and dynamics.

Musical score system 2, consisting of five staves. The first staff has a *pp* marking below it. The third staff has an *sf* marking below it. The fifth staff has an *sf* marking below it. The system continues the piano accompaniment with intricate rhythmic patterns.

Musical score system 3, consisting of four staves. The first staff has a *pp* marking below it. The second staff has an *sf* marking below it. The third staff has an *sf* marking below it. The fourth staff has a *pp* marking below it. The system features dense piano accompaniment with frequent chord changes.

Musical score system 4, consisting of five staves. The first staff has a *pp* marking below it. The second staff has an *sf* marking below it. The third staff has an *sf* marking below it. The fourth staff has an *sf* marking below it. The fifth staff has an *pp* marking below it. The system concludes with a *ff* marking at the end of the fifth staff.



Manuel María Párraga  
c.1826 – 1895  
Colección José María de Mier



Fig. 42

Esta composición se encuentra escrita en un compás de 3/8, lo que dificulta de cierta manera la interpretación del acompañamiento y la melodía ya que —escrito de esta forma— la síncopa tiende a sonar un tanto reforzada, desplazando en su mayor parte los acentos naturales del compás:



Como se anotó en la primera parte de esta investigación, la mejor opción hubiese sido haber empleado un patrón de compás de 6/8. Por otro lado, la tonalidad —o la armadura sugerida— no es del todo clara, puesto que al comienzo se puede deducir que está en la tonalidad de Sol menor, pero, al modular a su modo mayor, la armadura escrita pertenece a La<sup>β</sup> mayor, su enarmónico.

El comienzo de esta obra está dado por una introducción de 11 compases en la cual se exponen los grados más importantes de la tonalidad, como son —en su orden de aparición— I, V, V, I, V7, IVm, V y I. Estos grados están precedidos por una escala ascendente, que reposa en cada uno de éstos y cuya función es hacer escuchar la secuencia armónica que predominará en el transcurso de la pieza.

Concluida la introducción con un calderón *ad libitum*, se acelera un poco el tiempo y se marca inmediatamente el ritmo del bambuco durante cinco compases hasta la entrada de la melodía, la cual aparece en anacrusa al compás 17 mientras el ritmo es marcado principalmente por el acompañamiento de la mano izquierda. Esta melodía de corte popular —posiblemente influenciada por el trabajo de Boada y Rueda—, mantiene una armonía invariable de V–I hasta el compás 39. En los compases comprendidos del 39 al 54 el acompañamiento armónico varía un poco pasando a la relativa mayor con su dominante y subdominante, para retomar luego la tonalidad inicial acompañado de nuevo por su dominante o V grado. Los compases comprendidos entre este punto y el compás 118 mantienen en general la misma armonía, salvo algunos pasos momentáneos al III grado o su relativa mayor, pero concluyendo siempre en la tonalidad inicial. En esta sección de la obra predomina una estructura formal regular en segmentos donde cada uno de ellos está

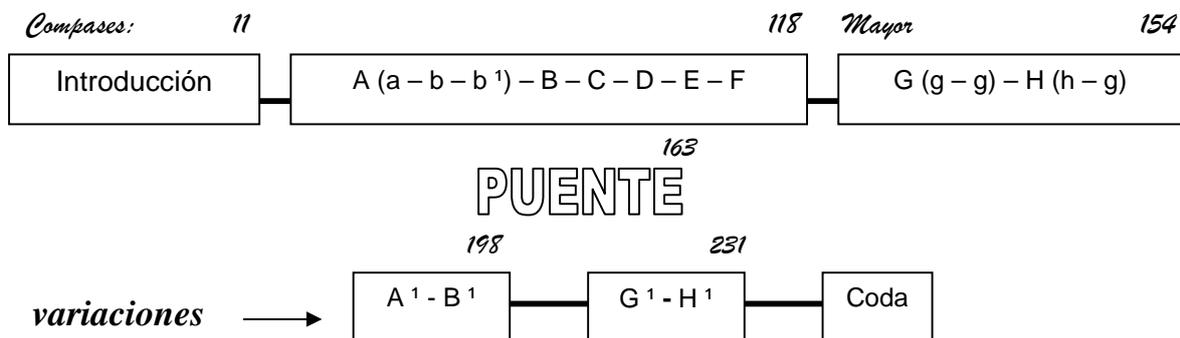
conformado por la unión de dos frases de 8 compases cada una. También en esta parte, el lenguaje melódico se vuelve un tanto más “pianístico” transformando y enriqueciendo el sencillo tema inicial.

#

En el compás 119 el tema del bambuco es conducido a la tonalidad mayor (Sol Mayor), antecedido por una pequeña escala. Inicia esta sección con tres compases que exponen la nueva tonalidad y enfatizan el acompañamiento, para dar cabida a una melodía cuyo carácter tiende a ser un poco más “tradicional”; algo similar a lo planteado después de la introducción. Así mismo, al igual que en las secciones anteriores, en esta parte predominan dos periodos, cada uno de ellos dividido en dos frases de ocho compases, donde en el primer periodo la armonía está comprendida por los grados I, II y V, y en el segundo, la melodía, que es contrastante con la del periodo anterior, conduce la armonía al VI grado con su dominante, para volver a la melodía expuesta en el comienzo de esta parte mayor. Al finalizar esta sección en el compás 155, se da inicio a un pequeño puente de 9 compases que conducirá la armonía a la tonalidad menor inicial, dando paso a una serie de variaciones por ornamentación sobre varios de los temas expuestos anteriormente. La armonía de este puente está dada por los grados I, IV y V donde además se varía el acompañamiento.

Los temas que se reexponen y se varían son los comprendidos en los dos primeros periodos de la tonalidad menor y los dos periodos de la tonalidad mayor. Aquí la armonía se mantiene como en su tema antecesor, siendo la melodía la encargada de asumir la variación y de darle a la obra un carácter más virtuoso. Para finalizar la obra, se da inicio en el compás 232 a una coda de 12 compases en donde se abandona el ritmo del bambuco, traído a lo largo de la composición, y se da lugar a una cadencia netamente pianística basada en escalas ascendentes y descendentes de gran velocidad, para concluir en una tónica perfecta de la tonalidad mayor.

Su esquema general lo podríamos definir de la siguiente manera:



Como se ha podido observar, el transcurso de la década de 1850 fue un periodo altamente significativo para el desarrollo musical y social del bambuco. Este proceso de transformación puede ser considerado como el producto del encuentro de los diferentes ambientes culturales relacionados con esta música. Es decir, entre aquel que la asume por su legado de tradición y se aferra a esa idea, y aquel que la asume pero que la transforma con tal de adecuarla a su propia realidad social. Estas circunstancias condujeron a una bifurcación del camino, donde quedarían plenamente definidos los distintos senderos que tomaría el bambuco durante el resto del siglo.

El proceso más interesante quizá fue el desarrollo en el entorno de la clase alta de la capital y su proceso de aceptación de esta *música nacional*. En este sentido se puede ver básicamente cómo, al interior de esta colectividad, se toma conciencia de pertenecer a un grupo humano definido o a una *etnia* particular: a la *neogranadina*. Esta toma de conciencia implicó la construcción de una percepción sobre el bambuco distinta a la habitual de esta época, es decir diferente a como la veían los colectivos populares. Sin embargo, se apropiaron de ella a su manera y la revistieron con sus propios valores simbólicos que la harían digna de ser representativa de esta colectividad. En resumidas cuentas, se trata del cambio de actitud que empieza a generarse entorno al bambuco en la clase alta de la capital, donde ésta, y como una especie de metáfora, asume algunas imágenes de lo popular. Al observar las representaciones *bambuqueras* surgidas al interior de este grupo —como conciertos, publicaciones o artículos, entre otras— se puede apreciar cómo el bambuco era sobre todo un símbolo de nacionalidad y no una música habitual o

común, como sí lo era para la clase popular. Ello se apoya en el estudio de las publicaciones musicales periódicas surgidas hasta 1860, en donde claramente se puede apreciar que la música habitual de salón y de “goce”, para la clase alta de la capital, aún poseía una alta influencia extranjera. Es decir, difícilmente los bambucos de Boada y Rueda, Coenen y Lubeck, Malavasi o Párraga, eran bailados y “gozados” al interior de este grupo social, mientras que, al interior de la colectividad popular de Bogotá, era algo muy común incluir bambucos (instrumentales y vocales) en todas sus celebraciones. Para los primeros, la música extranjera seguía siendo la más importante a la hora del baile o de animar los festejos particulares en las siguientes proporciones:

**Tabla 2. Número de obras musicales “conocidas” publicadas en Bogotá (1851 –1860)**

<b>GÉNERO</b>	<b>INSTRUMENTCIÓN</b>	<b>No.</b>	<b>%</b>
Vals	Piano	6	19.35
Redova	Piano	2	6.46
Canción	Voz y Piano	1	3.22
Galopa	Piano	1	3.22
Polka	Guitarra	1	3.22
	Piano	8	25.81
	<b>SUBTOTAL</b>	9	29.03
Polka - mazurca	Piano	4	12.9
Nocturno	Piano	2	6.46
Fantasía	Piano	2	6.46
Romance	Piano	1	3.22
<b><i>Torbellino</i></b>	Piano	1	<b>3.22</b>
<b><i>Bambuco</i></b>	Piano	2	<b>6.46</b>
<b>TOTAL</b>		31	100.00

Es evidente la baja producción de bambucos al interior de la clase alta de Bogotá, y su escasa funcionalidad como una música festiva dentro de sus celebraciones, pero esto no

implica que no "creyeran" en ella y en aquello que representaba. De seguro la productividad *bambuquera* en la clase popular superaba con creces a ésta, pero lamentablemente no se han podido encontrar muchas partituras al respecto.

Para comprender un poco mejor la transformación musical del bambuco y su continua evolución, incluso su confluencia en los inicios de la composición de *Música nacionalista*, se tendrán en cuenta los dos momentos más importantes dentro de la construcción de esta ideología a lo largo de la década: la *identificación* y la *fijación*<sup>93</sup>; circunstancias que contribuyeron decisivamente con la dinámica del bambuco y que surgieron en medio de la oposición o divergencia conceptual entre los distintos grupos sociales relacionados con esta música.

En primer lugar, la sociedad bogotana tomó conciencia de la existencia e importancia del bambuco dentro de su contexto sociocultural y, por supuesto, dentro del proceso de construcción de una nueva identidad nacional, identificando y asignando una serie de valores en torno a él, basados en el concepto de tradición, etnicidad y diferencia, convirtiéndolo en un agente compatible con sus aspiraciones. De otra parte, al estar identificadas estas características, empiezan a convertirse en una especie de marco de referencia o "cuadro ideacional"<sup>94</sup>, fijando una serie de pautas casi inamovibles, sobre los criterios estéticos e ideológicos de cada una de las colectividades relacionadas con el bambuco que, de una u otra forma, determinarían los bambucos compuestos posteriormente.

---

<sup>93</sup> Cfr. Josep Martí. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Op. cit. pp. 75 – 96.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 83.

## 5. LOS INSTRUMENTOS Y LOS MÚSICOS – LA CONSOLIDACIÓN Y LA LEGITIMACIÓN

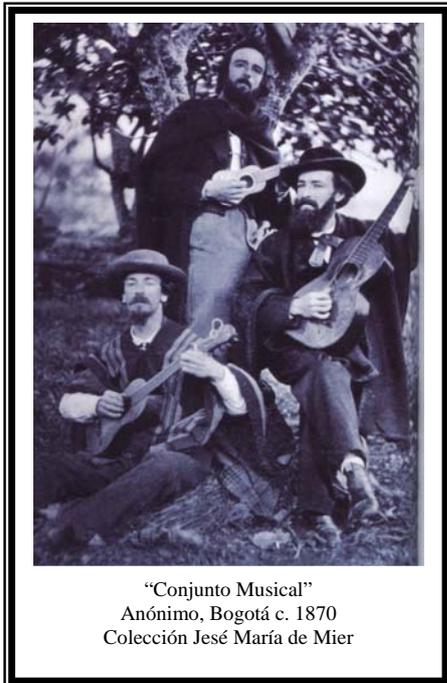


Fig. 43

A comienzos de la década de 1860 se consolidan definitivamente el significado y el valor simbólico del bambuco en la sociedad bogotana. Es un momento en donde ya se puede considerar socialmente asumido el hecho de designar a esta música como “la música nacional”. Indiscutiblemente ya no es una música cualquiera, sino una música que representa todo un ideario colectivo, así sea percibida desde diferentes puntos de vista. De igual manera, este escenario contribuyó notablemente a que el bambuco incrementara su difusión, incluso más allá de su región primitiva, expandiendo su radio de relevancia social y convirtiéndose en un firme candidato para aspirar a

ser el protagonista principal de la *Música Nacionalista*.

Todas estas circunstancias serían incomprensibles sin tomar en cuenta los hechos sociopolíticos de la década anterior que se generaron entorno al bambuco o que, de una u otra forma, vieron en él un perfecto medio para sus fines. La cuestión es que ahora, entrada la década del sesenta, esta música pasa de ser calificada de música rural, propia de un determinado colectivo, contexto social y zona geográfica, a ser la música y danza nacional por excelencia. Por otra parte, en el transcurso de estos años hay un factor que incrementa la productividad de bambucos, y es el ascenso que empiezan a hacer algunos miembros de la clase popular a la clase alta de la ciudad. Esto condujo —por un lado— a una mayor demanda de música popular, siendo el bambuco ya la más importante y común de todas, y —por otro— a una mayor demanda de instrumentos musicales: tiples, bandolas y guitarras.

En este periodo ya se puede hablar del bambuco y su amplia y generalizada relevancia social, reflejada en cada una de las distintas concepciones y significados que se generan entorno a él: conciertos, publicaciones, celebraciones, ideología sociopolítica, imagen y símbolo de nacionalidad (ruana + sombrero + alpargates = campesino colombiano), “civilización” de su música, entre otros. Pero de todos estos aspectos —y musicalmente hablando— fue el deseo y el impulso civilizador de la clase alta de Bogotá el que siguió desarrollándose, mientras que, para la colectividad popular, la idea del bambuco estaba plenamente identificada y asumida, es decir, la identidad comprometida con su música estaba directamente ligada a su noción de nacionalidad y a su propio límite social, cerrando así el paso a bambucos que presentaran cierta tendencia *burguesa*, bien en su forma, bien en su organología.

La idea de legitimar el *aire nacional* —en cualquiera de las clases sociales del país— y llamar al bambuco símbolo nacional de “Los Estados Unidos de Colombia”, se convierte en la fijación del naciente estado. La forma como se haga o se interprete prácticamente no importa, es como si la bandera nacional se confeccionara con telas nacionales (burdas y de procedencia indígena) o con la más fina seda importada; seguramente esta última no estaría destinada para las festividades campesinas, sino para actos protocolarios. Se debe tomar en cuenta —y recordar— que la idea referida al concepto civilizador europeo como modelo a seguir sustentaba aun los acontecimientos y situaciones que sucedían al interior de la colectividad culta de la ciudad capital y ello determinará los sucesos posteriores.

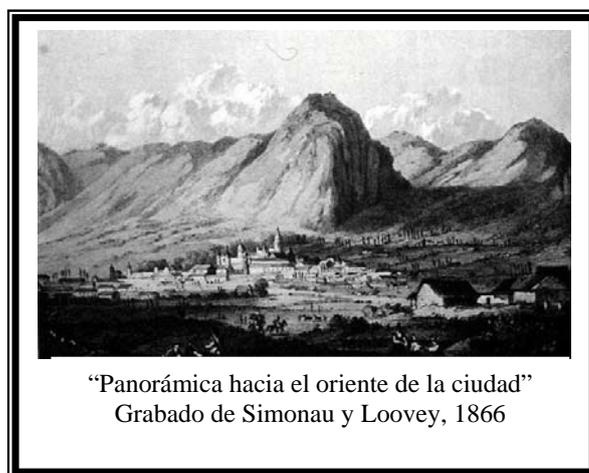


Fig. 44  
Fuente: Bogotá, CD. Op. cit.

Resulta claro, pues, que el concepto formal y la concepción del bambuco en este periodo no son unívocos, aunque esto no afecte el significado global de símbolo nacional. Ahora, cuando la relevancia social generada por el bambuco es más amplia, son muchos más los acontecimientos y personalidades relacionados con él: el bambuco ha extendido su *uso*. Para la élite de la segunda mitad del siglo XIX en Bogotá, la noción de identidad colectiva todavía está en proceso de maduración. Por una parte, la mayoría de estos actores sociales ya habían asumido el bambuco como tal, pero persistía el carácter despectivo y peyorativo hacia su organología, en especial hacia el tiple y la bandola —sus instrumentos más emblemáticos—, lo cual contrastaba totalmente con lo que sucedía en la clase popular, donde el tiple y la bandola estaban vinculados indiscutiblemente al bambuco. Para el colectivo popular no existe el bambuco sin tiple ni bandola, mientras para la colectividad de clase culta de la ciudad, tal hecho está en vía de desarrollo y aceptación.

En el proceso de construcción de una identidad nacional surge de nuevo el ánimo y el afán por encontrar elementos propios y característicos que definan la nación y que la diferencien de las otras; se reanuda el ánimo por encontrar y reafirmar aspectos que puedan ser considerados como símbolos nacionales, y se restablece la idea “independentista” en la cual la equidad de etnias y la pluriculturalidad del país hacían parte de la nueva redefinición de ciudadanos. Esta corriente ideológica tenía tantos adeptos como detractores dentro del imaginario culto de la nación, casi sesenta años después de la primera independencia, que buscaba la reafirmación de una identidad generalizada. Esta búsqueda de esa *imagen idealizada* de lo que pueda significar ser *colombiano* implicaría, por tanto, el reconocimiento de “otras” identidades del país; era esta una condición necesaria para la construcción de la imagen e identidad como nación, es decir para la construcción de una identidad común. Este es un periodo en que el deseo por ser civilizados chocó nuevamente con el proceso evolutivo “natural” del bambuco —visto ahora desde una perspectiva organológica—; pero más que un obstáculo, fue un pretexto que influyó contundentemente para el desarrollo técnico e instrumental del tiple y la bandola, principalmente, ya que si dichos instrumentos pretendían formar parte de la identidad nacional, tal y como la concebían en la clase alta de Bogotá, deberían cumplir con ciertos requisitos.

Dentro del imaginario colectivo de la clase alta capitalina predominaba, no sólo la reafirmación de sus propios elementos “civilizados”, sino también la exclusión de todos aquellos elementos que no cumplieran con estos objetivos<sup>95</sup>. Por tal motivo, la inclusión de instrumentos netamente populares, es decir, surgidos y empleados dentro y para el gusto popular, se hacía un suceso casi inadmisibles por parte de algunos de estos actores sociales, quienes los veían no más que como elementos un tanto exóticos de la idiosincrasia nacional. Este es un fenómeno idéntico al sucedido en la década anterior salvo que, para el tiple y la bandola, ya existía un terreno fuertemente abonado, basado en la nueva y creciente relevancia social del bambuco en Bogotá. Se puede afirmar que la posición privilegiada del bambuco le permitía acarrear consigo todo aquello que le fuera familiar; la cuestión ahora estaba en *cómo* estos elementos harían su escala.

En este escenario se distinguen dos ámbitos diferentes, complementarios dentro del proceso de legitimación del bambuco y su organología tradicional: por una parte está lo pertinente a la percepción social y denotación simbólica del bambuco, junto a la idea tradicional intrínseca de su contexto, es decir, vestuario, organología, coreografía; y por otra, el proceso de “civilización” o dignificación de todo esto. Ahora, a diferencia de la década anterior, donde el proceso simbólico del bambuco en la élite bogotana no incluyó su instrumental característico en la práctica real, en este momento el proceso está enfocado hacia la reafirmación y legitimación de cada uno de sus elementos, o sea, los correspondientes a la idea “original” o tradicional de esta música. En este sentido, tres aspectos esenciales fundamentan esta tendencia: conciencia, proceso y legitimación.

Dos puntos de vista determinan la conciencia: el primero, la pertenencia a una nación y a una cultura colombiana; el segundo la valoración de todos aquellos elementos que avivan o incitan el ideal de nación. Estas vertientes, generadas de una manera intencional, contribuyeron decisivamente con la construcción de una identidad nacional y, en el caso específico del bambuco, éste conformó un nexo directo con esta corriente ideológica,

---

<sup>95</sup>Jesús Martín Barbero define a este doble proceso de afirmación y negación como “proceso de inclusión abstracta y exclusión concreta”. Cfr. Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987. p. 15.

ampliando su relevancia social, pues —como se ha mencionado a lo largo de este escrito— el bambuco encerraba en sí mismo la posibilidad de construir la idea de diferenciación de lo que es colombiano y lo que no. Por lo tanto, la necesidad de “encontrar”, reafirmar y legitimar estos elementos se hizo fundamental para el proceso de construcción de una identidad nacional generalizada.

Así como el fenómeno musical popular había hecho su incursión en el recinto “sagrado” de una sala de conciertos, los instrumentos populares empezaban a hacer lo propio, amparados en cierta manera en el ideario nacionalista, y fue la bandola el primer instrumento popular en vestirse de *etiqueta*. Los primeros registros que se conocen hacen referencia al bandolista Timoteo Ricaurte (18?-18?), quién fuera el primer intérprete virtuoso de este instrumento. Ricaurte gozó de buena reputación entre la clase culta de la ciudad, pues dentro de su repertorio incluía valsos, polkas, tema y variaciones, y fantasías sobre temas operísticos, entre otros, lo cual era el deleite de la clase culta de la ciudad, pues respondía al concepto que tenían de música civilizada<sup>96</sup>. No obstante, en su repertorio incluía bambucos, tal vez de autoría propia o de sus contemporáneos. De todas formas, el recital se hacía con acompañamiento de piano y vestido de *frac*, para estar acorde con las circunstancias. Lo importante es que se trata de uno de los primeros intentos por posicionar a la bandola en el mismo nivel instrumental del violín, la flauta o el piano, propios de la élite bogotana. El público, que se mostraba siempre expectante ante este tipo de recitales, fue mucho más benévolo que en años anteriores, cuando el bambuco en solitario era quien hacía este ingreso; ahora, aunque todavía no generalizada, era mayor la aceptación que se le daba tanto al instrumento y al intérprete como a la obra, en este caso, una o varias composiciones de *música nacional*. Lo mismo le sucedió a Nicomedes Mata Guzmán (c.1800 - 18?) guitarrista de gran reputación quien, por lo general, era el acompañante de Manuel María Párraga y de otros connotados intérpretes nacionales o extranjeros; en su repertorio para guitarra solista incluía bambucos y otras obras de estilo europeo, también de carácter virtuoso. Claro está que sobre la guitarra no se vertía con tanta vehemencia el asunto de la identidad nacional, porque era un instrumento que participaba directamente tanto de la

---

<sup>96</sup> *El Album*. Bogotá: mayo 26 de 1856. N. 1, p. 5.

música popular como de la música culta de la ciudad; así mismo era plenamente aceptada su procedencia extranjera, por lo tanto, no era un instrumento que generara controversia alguna. No obstante, su participación con el bambuco data de sus primeros orígenes conocidos y se mantiene hasta los días actuales.

La conciencia de establecer una identidad grupal o generalizada entorno a la música nacional, justificó de cierta manera la aparición del instrumental tradicional *bambuquero* en el imaginario culto de la ciudad, aunque cabe recordar que esta corriente aún no es del todo aceptada, ya que persisten algunas minorías que insisten en apoderarse del modelo musical europeo como su estilo de vida. El caso es que, en estas circunstancias, la bandola y el tiple pasan a ser importantes agentes simbólicos de la identidad nacional por lo que representan. Así que, tanto el bambuco como su organología característica, se benefician uno del otro para acrecentar su aceptación: es una simbiosis destinada a fortalecer y expandir su relevancia social. Este escenario comprendió sólo el instrumental de cuerda, puesto que la percusión empezó a ser relegada y desplazada en este tipo de bambucos. En los bambucos compuestos para este círculo social se nota la ausencia de, por ejemplo, la carraca, las maracas, las cucharas o la pandereta, instrumentos que eran —y siguen siendo— muy empleados en la interpretación del bambuco campesino “tradicional”; pero su presencia o incursión en bambucos de corte elitista no eran bien *miradas* porque, en cierta manera, no correspondían con la idea de identidad que se gestaba al interior de esta colectividad. Esto no implicó que tales instrumentos fueran ignorados o infravalorados, sino que en este momento histórico la percusión tradicional del bambuco sencillamente no reflejaba el espíritu nacional de grupo, existente en el constructo ideológico de la élite bogotana de la década del sesenta. Para que esto fuera posible haría falta varios años, por el momento —aunque la percusión era reconocida— ésta no era admitida al interior del ámbito *bambuquero* de “clase” en la ciudad. Quizá, y a manera de hipótesis, podemos plantearnos que estos instrumentos no encajaban en su ideario cultural por “sonar” muy indígena o muy rural.

Esta nueva corriente estaba sustentada en dos fenómenos muy importantes, que también se complementaban y contribuían de manera decisiva en el proceso de legitimación: el primero fue el surgimiento —o más bien la profesionalización— de constructores de instrumentos nacionales como el tiple y la bandola, ahora desplazando la hechura artesanal para darle un acabado más profesional, casi de *Luthier*; el segundo, la aparición de los primeros métodos de enseñanza de carácter pedagógico para el aprendizaje “sin necesidad de maestro” de estos instrumentos. Esto indica varias cosas: una, que el criterio axiológico vinculado con esta organología de cuerda pulsada se había acrecentado notablemente, y no era sólo la vinculación con la interpretación de la música nacional lo que los hacía importantes, sino que ahora cada cual poseía su propio valor étnico, capaz de expresar por sí mismo la idea de *colombianidad*, valor que ya había sido definido dentro del imaginario cultural del grupo social en cuestión. Esto se complementa con la ideología “civilizadora” de la época puesto que ahora, al adquirir estos instrumentos un nuevo valor social, empiezan a buscar el acabado y la perfección estética de los instrumentos extranjeros como la guitarra, el violín o el piano principalmente; así mismo, la realización de métodos de estudio, presentando desde el punto de vista estético los mismos refinamientos vistosos y atractivos de los métodos extranjeros y desde el punto de vista pedagógico, ejercicios de tipo técnico muy similares a los empleados para el estudio de los instrumentos mencionados, busca consolidar y legitimar la incursión indiscutible de este instrumental dentro del imaginario nacionalista de la Bogotá de 1860.

Es en esta misma época cuando la bandola empieza a experimentar sus primeros cambios para ajustar y ampliar su tesitura, dando la posibilidad de interpretar un mayor y más virtuoso repertorio. Es decir, mientras el tiple mantenía su papel de acompañante con un encordado basado en cuatro ordenes pares octavados (*ver fig.17*), la bandola se enfocaba en ampliar sus posibilidades melódicas, al ser éste su papel principal. Pero esta invención no fue por causas del azar, sino producto de la cada vez más creciente popularidad de la bandola y su vinculación con repertorio extranjero y nacional de mayor elaboración y virtuosismo, lo cual exigía una mayor tesitura melódica.

Ahora, al ampliar sus posibilidades, era mayor el número de intérpretes y seguidores del instrumento que, combinado con el tiple y la guitarra en el acompañamiento armónico y melódico con un carácter mucho más elaborado, dio pie para que en definitiva se convirtieran del gusto y de las aspiraciones nacionalistas de la elite de Bogotá, generando un mayor interés en su aprendizaje. Lastimosamente, y pese al esfuerzo de este investigador, fue imposible rastrear el paradero de bambucos instrumentales o vocales compuestos alrededor de esta época que cumplieran con estas características. La única noticia que subsiste es la que se menciona en los registros históricos.

Este creciente interés en la música y danza nacionales se conjugó con las aspiraciones de algunos “ilustrados” del momento, que empezaron a explorar y a buscar los diferentes aspectos históricos y sociales del pueblo colombiano, fascinados por el descubrimiento de las raíces de su identidad cultural. En esta vertiente, se generó un ambiente demarcado por el gusto de lo exótico, aplicado este término para designar los elementos culturales que de cierta manera eran foráneos para la clase elitista de Bogotá pero que, así mismo, generaban curiosidad y admiración. De todas formas, se empezó a mirar más atrás, casi hasta los registros arcaicos del imaginario cultural del país para tratar de explicar los posibles orígenes de “esto o aquello”, todo esto auspiciado por el proyecto liberal de la época que buscaba fomentar y cimentar el nacionalismo patriótico<sup>97</sup>.

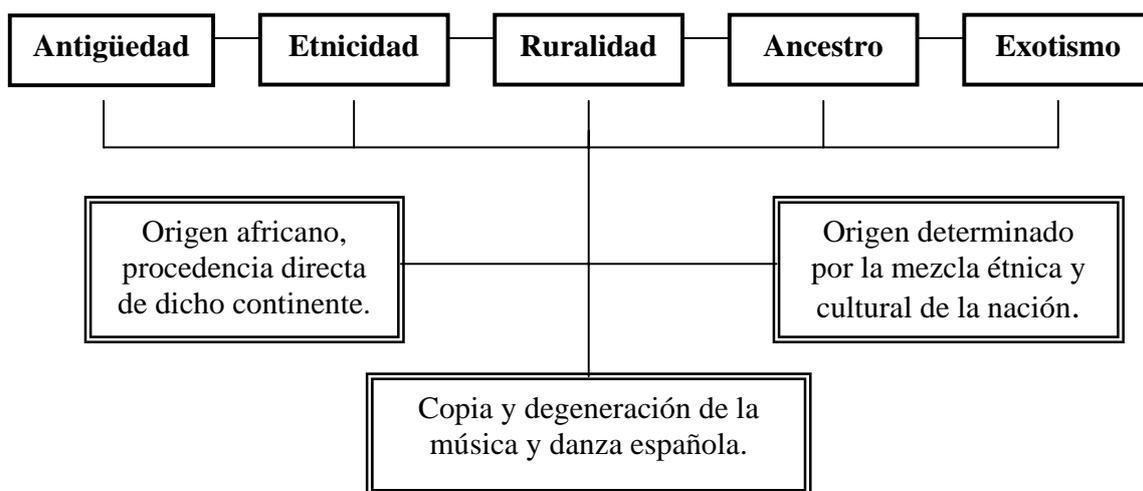
La nueva base ideacional, enmarcada por el *romanticismo* del momento procuró rastrear — bien fuera en medio de la investigación rigurosa o de la más aventajada imaginación— aquellos valores culturales hasta su mayor primitivismo, limpio de toda influencia foránea, con el fin de construir en torno al fenómeno de estudio algo así como un *mito*, producto del criterio axiológico del investigador y del ideal y espíritu romántico del momento, determinado por la antigüedad, la etnicidad, la ruralidad, el ancestro y, de cierta manera, el exotismo<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Frédéric Martínez. Op. cit., p. 380.

<sup>98</sup> Cfr. Joseph Martí. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Op. cit. p 69.

A nivel musical, el bambuco era —por elementales razones— el candidato principal para la especulación o dictamen de teorías sobre su origen, aunque ninguna de ellas —incluso hoy día— se pueda catalogar o aceptar como la más acertada. Para este periodo surgen, maduran y conviven tres teorías basadas en el criterio axiológico expuesto anteriormente:



La primera hipótesis que conocemos data del año de 1867 y es expuesta en la novela *María*, del escritor colombiano Jorge Isaacs (1837 – 1895). El impacto de esta teoría fue bastante amplio, ya que la mencionada novela fue la más importante y leída durante el resto de siglo en el país, y una de las más importantes en el resto de Latinoamérica. Así mismo, Isaacs era una notable personalidad de la cultura y la política de Colombia, por tanto su hipótesis —lanzada con un criterio investigativo poco riguroso— causó gran expectativa y aceptación por una parte del círculo social capitalino. Su hipótesis buscó el origen del bambuco mucho más allá de la región del Cauca y le otorgó un ancestro más antiguo que el presumible:

Historiadores y geógrafos, como Cantú y Malfe-Brun, dicen que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y músicas. Siendo el bambuco una música que en nada se asemeja a

la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de *Bambuk*<sup>99</sup> levemente alterado<sup>100</sup>.

Fue un hecho común que varias de las novelas más notables escritas en Latinoamérica durante el siglo XIX reflejaran y transmitieran a los lectores, de manera directa e indirecta, el carácter y la ideología particular del autor en relación con el ambiente sociopolítico del entorno específico. Esto contribuía en cierta manera al proceso de la construcción del estado-nación. *María*, por una parte, plantea una posición política —reflejo de la problemática del momento entre liberales y conservadores— y, por otra, presenta una especie de ambivalencia étnica donde no existe simultaneidad entre los diversos grupos sociales. Para ser precisos, Isaacs posiciona al bambuco no sólo como el protagonista de la música popular, sino que, apoyándose en la historia, lo ubica en medio del entorno africano de los esclavos llegados a la región del Cauca más de un siglo atrás<sup>101</sup>, aseverando su procedencia u origen en Colombia. Lo que queda totalmente claro es que, aunque el bambuco es un símbolo local y nacional, está ubicado en la clase popular y es “denigrado” al suprimir de él los ancestros indígena local y español, y es conducido al grupo social más bajo: el de los esclavos. Pareciera que el autor propusiera que no hay manera de que estén en, o compartan un mismo escenario la burguesía y la clase popular, mucho menos —por supuesto— los esclavos recién manumisos. Aquí se especula sobre el origen del bambuco con fines o como medio político y social.

Si había generado polémica admitir el ancestro campesino del bambuco, ¿cómo sería ahora cuando se presume o se dictamina que su ancestro es la etnia africana llegada al territorio

---

<sup>99</sup> Según Isaacs, país africano de donde proviene el bambuco. De acuerdo con Nina Friedmann y Jaime Arocha. *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta, 1986. p. 123. *Bambuk* es un pueblo africano, ubicado entre el alto Senegal y el río Falémé, y conforma uno de los dos distritos de Wangara, uno de los pueblos mineros de mayor producción desde el siglo VIII. La existencia de dicho pueblo es cuestionada históricamente y sus vestigios se encuentran en las tradiciones mitológicas de Ghana y en las de algunas comunidades negras americanas.

<sup>100</sup> Jorge Isaacs. *María*. Bogotá: Librería colombiana Camacho Roldán & Tamayo, 1922. p. 255. (Edición definitiva publicada de acuerdo con anotaciones, adiciones y correcciones del autor)

<sup>101</sup> Efectivamente, el comercio de esclavos negros en el Cauca, se inicia a finales del S. XVII y comienzos del XVIII, debido a la extinción de los indígenas trabajadores en las haciendas y minas de la región. (Cfr. Nina Friedmann, Op. Cit., Cap. V, "Tierras de poder e insurgencia").

nacional en función de esclavos? Esta fue una circunstancia un tanto paradójica, prácticamente asumida como indiscutible por un buen número de ilustres colombianos, basados en el prestigio de Isaacs y su presumible relación con la cultura afroamericana radicada en el antiguo Cauca, lugar donde transcurren los hechos de su novela y de donde también datan los primeros registros de bambucos. El caso es que estaba ya tan consolidada la idea del arraigo nacionalista vinculado con el bambuco para la mayoría de las clases sociales del país, que su “procedencia” africana no afectó a sobremanera la ideología de la *música nacional*; todo lo contrario, se aceptó y se asumió como parte del *exotismo* que ya le era común a esta música. La relación música y etnicidad en el momento no se fijaba en el africano o en el negro como su símbolo identitario, sino en lo que el bambuco era y significaba en el momento y en el producto musical concreto; por lo tanto la base ideacional de esta música seguía siendo la significación y el valor simbólico del campesino andino colombiano.

Directamente relacionada con esta última idea estaba la otra posición ideológica referente a su posible origen, tal vez la más sensata ya que entre sus seguidores había más músicos vinculados en la práctica real del bambuco que en la anterior, y su teoría estaba inspirada en el conocimiento que daba el continuo trajinar con varias de las músicas andinas del país, lo cual les permitía —de manera evidente— conocer a fondo las distintas estructuras melódicas, rítmicas, y armónicas de cada uno de estos aires. Esto les llevó a proponer el origen del bambuco en la mezcla de músicas extranjeras y locales, donde el factor español era el más determinante, ya fuera por su organología, ya por su armonía, ya por el aspecto formal de la melodía. En conclusión, esta idea se fundamentaba en la evolución general y particular del bambuco en relación con otras músicas coetáneas a él, justificando siempre el valor de haber sido concebido y *acunado* en Colombia.

En tercer lugar estaba José Caicedo y Rojas y su círculo intelectual, quienes seguían infundando la idea de que, tanto el bambuco como las demás manifestaciones musicales de tipo local y rural del país, eran nada más y nada menos que una *degeneración grosera* de la

música y el baile español, teoría directamente ligada con la más ferviente y fanática ideología civilizadora de Bogotá.

Estas tres vertientes ideológicas están relacionadas entre sí por el afán de encontrar sentido a la relación entre bambuco, etnicidad y nacionalidad, lo cual implicó un valor que iba mucho más allá de la práctica musical en sí y cuyo componente ideacional influyó directamente en las actitudes generadas en torno a él y en el *uso* que se le daba tanto a la música como al mero nombre: bambuco.

En este mismo año de 1867, y establecida plenamente la conciencia de lo que es “*la música nacional*” y su función explícita, se da paso a la búsqueda definitiva del sonido y la imagen identificatoria del bambuco frente y para la colectividad de elite de Bogotá que, a su vez, compartía uno o varios valores pertenecientes a la clase popular, como es el caso de los instrumentos de cuerda y los aspectos formales de la música. Claro está que aún no podemos hablar de una *simultaneidad* o de una identidad colombiana generalizadas, con los mismos criterios axiológicos acerca del bambuco, ya que los elementos tomados de la colectividad popular son redefinidos y ajustados a los objetivos e intereses de la elite capitalina.

En este escenario surge la primera definición escrita de la palabra bambuco. Se publica en un texto musical variado, escrito por el compositor e investigador bogotano Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1826–1887), quien contemplaba en una de sus partes un “Diccionario de Música” con más de seiscientos voces relacionadas con el tema. Allí define al bambuco como:

Aire usado solamente en Colombia, siempre es corto y lleva el compás de tres por cuatro. Sus caracteres especiales son: tener un movimiento lento sincopado, es decir, más notable el segundo movimiento que el primero; está siempre en tono menor i algunas veces lleva transiciones, es aire de

baile i canto i su acompañamiento propio es el tiple i la bandola. Cuando esta clase de composición está hecha en tono mayor i no tiene el aire triste de bambuco toma el nombre de bunde<sup>102</sup>.

Al denominar al bambuco como propio de Colombia, así como su instrumental *típico* para su acompañamiento, se prueba el valor colectivo relacionado con esta música para finales de esa década. Pese a esto, presenta una confusión con otra música tradicional colombiana: el bunde. Para el periodo en cuestión, este estilo musical no tenía la misma relevancia social del bambuco y formaba parte del patrimonio colectivo rural de la región del litoral pacífico colombiano, principalmente, y es posible que tanto el origen del bambuco como el del bunde estén relacionados entre sí, pues ambos presentan gran parecido rítmico, salvo que la melodía del bunde asume rasgos más arcaicos en su escala, lo cual puede obedecer a la evolución disímil que tuvieron. Su presencia en Bogotá durante esta época puede deberse a la migración de grupos sociales originarios de la región de la costa pacífica a la capital. No obstante, el bunde nunca fue ni ha sido reconocido como una expresión musical característica de la ciudad capital. Aunque ninguno de estos ritmos se originó en Bogotá, el bambuco había ingresado en la dinámica cultural de esta ciudad mucho antes que el bunde, lo cual —como se ha venido exponiendo a lo largo de estas páginas— le permitió poseer una mayor relevancia social.

La falta de material musical escrito específico, como algunas partituras referentes a los años de la década del sesenta, dificulta en gran medida tratar de hallar una explicación fidedigna a la asignación que Osorio hace con respecto al bunde y al bambuco. Esta situación puede deberse a una especie de “ideología” armónica, pues para en ese tiempo estaba muy generalizada la idea de unir la tonalidad menor a una canción triste o romántica y la mayor a una canción de tipo festivo y alegre. La vinculación del bambuco con algunos textos de estilo *melancólico* podía haber estado muy de moda en Bogotá durante mediados de la década del sesenta, pues se conoce —por mención histórica— la vinculación de algunos poetas bogotanos con la escritura de bambucos vocales; esto pudo influenciar o estar directamente ligado con la ideología armónico-musical del momento. Por otro lado, parece

---

<sup>102</sup> Citado en: José Ignacio Perdomo Escobar. Op. cit., p. 55.

que Osorio sólo toma en cuenta el estilo bambuquero de la élite capitalina, donde la ideología romántica estaba en apogeo, e ignora la productividad bambuquera del colectivo popular, donde claramente, y según como consta en registros históricos, el bambuco se seguía haciendo tanto en fiestas como en serenatas, es decir, convergían los bambucos fiesteros, de tonalidad mayor, de ritmo vivo y alegre, con los bambucos netamente románticos, guardando las proporciones y sin la misma elaboración semántica de los textos de la clase culta de la ciudad, en los que —posiblemente— la tonalidad menor era la que predominaba, influenciado tal vez por los bambucos cultos de Bogotá. Esto reafirma que el estilo de bambucos escritos al interior de esta última colectividad seguía presentando diferencias con el bambuco popular, ya que, aunque éstos no tenían la misma complejidad formal de Párraga —por ejemplo— no se puede decir que fueran empleados en las celebraciones festivas de la sociedad con el mismo fervor que la clase popular. El historiador José María Vergara en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada*, publicada en este mismo año de 1867, escenifica esto de la siguiente manera:

Entre todos estos bailes, el rey de reyes es el *bambuco*. Su danza es enteramente original; su música es singular, y en fuerza de su mérito y poesía se ha convertido en música y danza nacionales, no solo de las clases bajas sino aún de las altas, que no lo bailan en sus salones, pero que la consideran suyo. El único caso probable de nostalgia de un granadino en tierras apartadas, sería oyendo un bambuco. Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria. El granadino que oiga hablar español en Esmirna ó Jerusalén, sentirá un vivo placer, pero se dirá: ¿esa voz es granadina, americana ó española? Mas si oyese preludiar un bambuco, gritará, corriendo hacia el músico: es mi patria! El que eso toca, me conoce ó yo lo conozco <sup>103</sup>.

En contraparte, el bunde era de carácter festivo y alegre, por lo general en modo mayor, empleado en forma de *arrullo*, *villancico*, *rondas* y *juegos infantiles* y *en velorios de niños*. En este último caso, a pesar de ser un momento muy triste para la familia, la música —el bunde— es alegre y festiva por la celebración o el regocijo de la entrada del infante al cielo. Si embargo, analizando algunos bundes que se han mantenido por tradición en el litoral

---

<sup>103</sup> José María Vergara y Vergara. *Historia de la Literatura en Nueva Granada desde la Conquista hasta la Independencia (1538 – 1820)*. Bogotá: Librería Americana [segunda edición], 1905. p. 468.

pacífico colombiano, no podemos encontrar grandes similitudes con los bambucos contemporáneos a Osorio, salvo en algunos aspectos rítmicos<sup>104</sup>.

Esta especie de *ideología* armónico-musical pudo prevalecer durante varios años más, ya que, en dos documentos escritos que datan de aproximadamente diez años después, se ejemplifica esta situación. El primero de ellos pertenece al mismo Osorio, escrito en un artículo titulado "Breves apuntamientos para una historia de la música en Colombia" del año de 1879, donde expone:

[...] Más si Antioquia no ha simpatizado con el bambuco, es por que le vinieron y conserva ciertas canciones de estilo lúgubre y melancólico, y por ciertos aires que los antioqueños llaman bundes, que son de un aire ligero y de festivo argumento[...]<sup>105</sup>.

El segundo artículo data del año de 1877 y está escrito por Telésforo D'Alemán en su método para tiple, allí dice:

Se llaman tonos mayores y se distinguen porque en su armonía, son grandiosos, alegres, entusiasman el alma; los menores son en su armonía melancólicos, mui tristes i sensibles, conmueven el corazón de una manera sublime<sup>106</sup>.

La denominación hecha por Juan C. Osorio es un indicio del proceso de desarrollo musical en el cual estaba el bambuco, pues sus continuas transformaciones formales y melódicas sugieren que no estaban plenamente definidas, aunque la construcción de la imagen nacional, unida a este ritmo, estaba plenamente constituida.

---

<sup>104</sup> Pista 19.

<sup>105</sup> Juan C. Osorio y Ricaurte. "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". En Hjalmar de Greiff, y David Feferbaum, (editores). *Textos sobre música y folklore*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 83 [publicado originalmente en: *Repertorio Colombiano*, N. 15, septiembre de 1879, pp. 161 – 168].

<sup>106</sup> Telésforo D'Alemán. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del Tiple*. Bogotá: Imprenta de Rivas, 1877. Citado por Andrés Pardo Tovar, "La cultura musical en Colombia" en *Historia Extensa de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966, p. 182.

A continuación se presentan dos ejemplos de texto romántico escritos con música de bambuco, interpretados en esta época; uno de ellos, *El Huérfano*, del cual desconocemos el autor, pertenecía más a la clase popular<sup>107</sup>; el otro, *El último instante*, escrito por Rafael Pombo, era habitual en serenatas y reuniones de la clase culta de Bogotá; de este último se ignora el paradero de su música y partitura.

*“El Huérfano”*

*Bambuco anónimo*

*Andante*  $\theta. = 90$

Soy huér-fa-no yo soi so-lo, o la lai, o la lai, co-mo la pal-ma que  
na-ce en me-dio de los de sier-tos sin o-tra que loa-com pa-ñe Ai, —  
ai, yo soy huér - fa - no soy so - lo.

*D.C. con siguiente texto*

Transcripción de Jesús E. González tomada del manuscrito sin fecha del Fondo Perdomo escobar, Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá.

Las demás estrofas se cantan con la misma música:

*I*  
*Soy huérfano yo soi solo,*  
*o la lai, o la lai,*  
*como la palma que nace*  
*en medio de los desiertos*  
*sin otra que la acompañe*  
*ai, ai, yo soi huérfano soi solo*

<sup>107</sup> Pista 20.

II

*Soy como Nave que surca  
o la lai, o la lai  
en el mar de la desgracia,  
soy como la triste acacia  
que el viento la despedaza.  
ai...*

III

*No tengo deudas ni amigos  
o la lai, o la lai  
ando por el mundo errante,  
no tengo quien de mi nombre,  
se acuerde acaso un instante  
ai...*

IV

*soy como la tierra estéril  
o la lai, o la lai  
que ninguno la cultiva,  
soy como la flor marchita,  
que el que pasa ni aún la mira  
ai....*

V

*Soy deudor sin acreedores  
o la lai, o la lai  
aunque soy un hombre honrado;  
soy pobre, estoy arruinado  
y paso mil sinsabores.  
ai...*

La forma general de este bambuco se aparta un poco de las conocidas o de las estudiadas anteriormente en otros bambucos de la época. Esta obra plantea más bien la unión de 4 semifrases irregulares pero repetitivas englobadas en un solo período A(a – b – c – d) y cada una de ellas ajustada directamente al texto:

- a (compases 1 – primer tiempo del 4)
- b (segunda mitad del compás 4 – primer tiempo del 6)
- c (segunda mitad del compás 6 – 10)
- d (compases del 11 – 14)

} *Final sobre  
tónica*

El ambiente armónico está demarcado por la utilización de los grados más importantes de la escala (I – V7 – IV) que la convierten en tanto o más simple que el empleado en “La morena”. De igual manera el motivo empleado en esta composición es prácticamente el mismo, es decir, tético: |  |

Su temática gira en torno a dos estados vinculados con una situación social específica de un individuo, reiterativos a través del texto: la soledad y la pobreza. El estribillo propone la orfandad como sinónimo de indefensión al conjugarla con la soledad. Las primeras estrofas desarrollan esta idea en cuanto el desamparo ante el mundo está implicado en la relación ser-olvido ("no tengo quién de mi nombre / se acuerde acaso un instante"); el yo, enfrentado al mundo ("deudas ni amigos"), es el equivalente a la "palma", la "nave" o la

"acacia" que se encuentran en estado de orfandad ante sus opuestos, contradictores voraces que le destruyen, son pues sus parejas los "desiertos", "el mar de la desgracia", "el viento" que despedaza. La soledad como indefensión ante el mundo (orfandad) tiene su razón en la situación económica del sujeto del texto: su pobreza es su ruina porque no sólo es causa de su sentimiento de desgracia y soledad, sino también de exclusión social: de ser un hombre "sin deudas ni amigos", se convierte en un "deudor sin acreedores", es decir, tiene una deuda con la sociedad, el colectivo indeterminado que le señala, producto de su situación económica: la "tierra estéril" que tampoco encuentra labrador, "la flor marchita" que no halla contemplación, la ruina sin cuidado alguno. Las relaciones de contradicción e implicación son acentuadas con el estribillo a manera de queja reiterada hasta el cansancio: "Ay, yo soy huérfano...". En ese "ay" se encuentra el indicio de la mendicidad: el abandono, la exclusión social y la pobreza son su causa. Como se puede ver, nuevamente el carácter del texto está determinado por la clase social en la que se produce que ve allí la ejemplificación de su propia vida, por lo tanto, este bambuco se convirtió en una especie de *estandarte* de oposición frente a la burguesía capitalina de ese entonces donde música y texto tienen un rol netamente utilitario, al margen del su hecho sonoro. De otra parte, el texto está sujeto a la particularidad de la melodía sincopada del bambuco y la lírica, aunque influenciada por la española, no es del todo uniforme, presentando cada estrofa una característica disímil de la anterior. Comparemos esto con otro de los textos escritos por Rafael Pombo para ser musicalizados como bambuco: El último instante,<sup>108</sup> que según la tradición de la época fue una composición muy conocida y estuvo vigente en el mismo período de El huérfano. Notaremos como el contraste se hace nuevamente evidente, como en el caso anterior de "La Morena" y "Me voy".

---

<sup>108</sup> Rafael Pombo. Op. cit. p. 714.

## El Último Instante

Bambuco

Texto: Rafael Pombo, abril de 1854

Si solo un instante resta  
a nuestro amor desgraciado,  
y si ese instante ha llegado  
para nunca más volver

¡deja, por Dios, este instante  
que te acaricie y te adore  
que de amor y angustia llore,  
y que llore de placer!

Postrer vez tus blandas formas  
sobre mi amante regazo  
tu cuello sobre mi brazo  
y el otro en torno de ti.

Locos, atónitos, ebrios,  
en delicioso desmayo  
pidamos que venga un rayo  
a refundirnos así.

¡Al negro umbral de un infierno  
de sufrimiento infinito,  
den nuestras almas un grito  
de inmensa felicidad!

Que nunca nieguen que amaron,  
que un paraíso perdieron:  
¡Soñaron cuanto quisieron,  
y ese sueño fue verdad!

¡Venga un beso! Y sea más dulce  
que aquel primer dulce beso,  
y el mismo ardiente embeleso  
timbre en tu mágica voz.

Gocemos cual dos que ausentes  
tornan al fin a abrazarse,  
no cual dos que al separarse  
se dan el último adiós.

¿Último? No, amada mía,  
que el corazón con que te amo  
fiel a ti como a su amo  
el perro del montañés

del naufragio de la vida  
me rescatará triunfante  
para que venga anhelante  
a deponerlo en tus pies.

¿Último? No, que a despecho  
del envidioso destino,  
no ha de faltarme camino  
para volver hasta ti;

ave de amor que anidaste,  
yo sabré tender el vuelo  
tras del ángel hasta el Cielo  
tras de la mujer aquí.

Más mientras llega la hora  
del recuerdo y de la ausencia  
y unida con tu existencia  
veo mi existencia correr;

¡deja, por Dios, este instante  
que te acaricie y te adore,  
que de amor y angustia llore,  
y que llore de placer!

En este bambuco se repite el estribillo de una manera simétrica, resumiendo la fusión de sentimientos encontrados en los que se debate el personaje masculino amante al notar que su amor —aunque correspondido— no puede ser vivido según su deseo. La canción se ubica en el momento inmediatamente anterior a dar por terminada una relación, conjugando bipolaridades en una misma unidad métrica que expresan la angustia de quien canta: dolor-placer ("que de amor y angustia llore, / y que llore de placer"), cordura-locura, infierno-paraíso ("al negro umbral de un infierno [...] que un paraíso perdieron"), ausencia-presencia ("gocemos cual dos que ausentes, / tornan al fin a abrazarse"), ida-regreso ("no ha de faltarme camino / para volver hasta ti"), primera vez-última vez: ("aquel primer dulce beso [...] se dan el último adiós").

El tono melancólico y fatalista de este tema, en sus seis primeras estrofas, y luego el amoroso y esperanzador, propuesto a partir de la séptima, justo en la mitad del texto, sugieren una estrategia de reconquista, en la que la mujer se hace parte activa. El *último instante* se transforma de un momento de rompimiento ("Si sólo un instante resta / a nuestro amor desgraciado") a otro que apela al instante como posibilidad última de realización del deseo amoroso, cercano al *carpe diem* ("mientras llega la hora / del recuerdo y de la ausencia [...] deja, por Dios, este instante / que te acaricie y te adore").

Como puede observarse, los textos difieren en su aspecto formal, mas sin embargo, ambos pueden ser catalogados como música nacional al hacer parte de un mismo género: bambuco. De otra parte, pueden ser catalogados como emblemáticos para colectividades específicas, es decir, el valor simbólico y social que denota al bambuco como la música nacional no incide en su aspecto formal, pero el contenido identificatorio del texto o la forma específica de su música sí resultan importantes para la vinculación con uno u otro grupo social.

En este período el camino hacia la legitimación del bambuco encontraría en varios "ideólogos" de la nación el espacio preciso para posicionarse, en definitiva, como la *música nacional* sin reparo ni excepción, lo cual incrementaría su ya amplia relevancia social y lo

conduciría hacia las últimas décadas del siglo, cuando categóricamente el bambuco se asume como la música única y oficial de Colombia. Tal vez los dos escritos más importantes e influyentes de esta época fueron los producidos por José María Samper, en 1868, y por Rafael Pombo, en 1872, los cuales fueron determinantes para el proceso de legitimación de la música en cuestión.

Jesé María Samper (1828–1888) fue uno de los liberales radicales del siglo XIX más influyentes en la formación del estado colombiano. Su ideología social era una ferviente abanderada de la búsqueda y el anhelo de la civilización en cada uno de los escenarios sociales, culturales, económicos y políticos. Por tal motivo resulta altamente significativo su escrito titulado “Bambuco”, publicado en Bogotá el 1 de febrero de 1868. En líneas generales, este escrito posiciona al bambuco como el más excelso, simbólico, indiscutible y sentido *aire nacional*, reconociendo socialmente el papel identificador inherente a él y la capacidad de encerrar en su música el sentimiento colectivo de la nacionalidad colombiana. Pese a esto, resulta un tanto paradójico el concepto de identidad generalizada que platea el autor en el escrito, pues está ausente en éste el concepto de simultaneidad entre los diversos actores sociales que se vinculan con el bambuco, ya que señala y delimita las características étnicas, regionales, de género y de clase existentes en el país.

Los pueblos tienen de ordinario sus himnos nacionales, que son evocaciones de sus sacrificios y sus glorias. [...] Colombia tiene otro linaje de manifestaciones: nación humilde y nueva, pobre y desvalida, ya que carece de un himno que halague su orgullo nacional, se embelesa con otro, obra del pueblo, que traduce enérgicamente su sentimiento patrio y sus instintos democráticos; este himno es el bambuco<sup>109</sup>.

Samper no duda en posicionar el bambuco en el mismo nivel simbólico que podría tener el himno o el escudo nacional, un valor que se le había concedido tiempo atrás con el poema de Pombo, aunque no aceptado de manera general en la clase burocrática de la ciudad ni en los actores fervientes del deseo civilizador. La legitimación del valor del bambuco se debe

---

<sup>109</sup> Cfr. Hernán Restrepo Duque. *A mí cántenme un bambuco. Más un complemento gráfico, con estudio técnico de Luis Uribe Bueno*. Medellín: Autores Antioqueños, 1986, pp.144 – 154.

ahora, después de su proceso de aceptación y aprobación, a su mayor relevancia social en medio de la clase alta de Bogotá:

Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos. [Es el recuerdo] de las labores del rústico labriego, de las siestas del vaquero de nuestras llanuras, [...] de las alegres faenas nocturnas, del trapiche y del caney, de las noches del balsero, pasadas en las playas del Cauca o del Alto Magdalena<sup>110</sup>: es la canción de las canciones, que nos recuerda la pesquería, la herranza, la rocería de una hacienda, la quema del potrero, la tranquila soledad de una estancia, o las horas pasadas en algún campestre caserío<sup>111</sup>.

Nuevamente se habla de una falta de simultaneidad entre clases sociales y de una identidad generalizada, ya que el autor señala a cada grupo regional y social del país, en su contexto cultural o su papel específico dentro del imaginario nacional. Más adelante continúa:

¡Y qué mucho que así sea, si el bambuco es el alma de nuestro pueblo hecha melodía! [...] ¡oh, sí! El bambuco es más que la inspiración, es más que el alma, es la vida de nuestro pueblo. En ese himno de todos los amores ha puesto el cachaco<sup>112</sup> artista su entusiasmo juvenil y su espiritualismo; el artesano, su afición al placer y su indolente confianza en la vida; el campesino sus candorosas aspiraciones; el navegante balsero, su familiaridad con el peligro [...]. Todos los himnos nacionales tienen alguna significación patriótica pero exclusiva; [...] [el bambuco] es la obra múltiple del indio nativo y puro, del negro originario del Congo, del mulato americano, del patriota llanero, del mestizo de nuestros valles, y el cachaco elegante, descendiente del español conquistador. El bambuco es de todos y para todos, [...] ni lo desdeña la elegante señorita que reina como cantatriz en un salón, ni lo abandona en sus noches de cansancio el pobre muletero<sup>113</sup>.

José María Samper fue uno de los más entusiastas defensores del pensamiento civilizador en Bogotá y, en general, en el país y no dudó en plasmarlo en cada uno de sus escritos. Para él el bogotano de clase y buena posición económica, junto a su cultura modelada al estilo europeo, era la más contundente prueba del establecimiento social entre la naciente

---

<sup>110</sup> El Cauca y Magdalena son los nombres de los ríos más largos e importantes que atraviesan a Colombia desde el sur hasta desembocar en el Océano Atlántico, creando los dos principales valles en la cordillera andina colombiana.

<sup>111</sup> Hernán Restrepo Duque. Op. cit., p. 146

<sup>112</sup> Adjetivo con el que se designa al bogotano elegante y de sociedad.

<sup>113</sup> Ibid., p. 148 - 151.

nación frente a los demás países civilizados; así que no vacila en identificarse con el tipo de bambuco que se hacía al interior de ésta colectividad:

En Bogotá y los pueblos circunvecinos, tiene algo de civilizado y cortesano, cierto refinamiento artístico, cierta coquetería de entonación: menos originalidad y más talento de composición y ejecución que en otras partes, que parecen hacerlo casi impropio para la soltura y libertad del tiple y exigir la habilidad instrumental del tocador de bandola. Cuando el artista bogotano deleita con sus bambucos, se hecha de ver que el cachaco ha puesto la mano en la composición; se siente en sus notas complicadas y magistrales que han nacido en algún retrete abrigado más bien que el rayo de la luna; se percibe algo que se aproxima al baile de gran tono más que al fandango popular<sup>114</sup>.

De otra parte, este escrito es otra prueba del sentido histórico y social del bambuco a finales de la década de 1860, lo cual ya se había visto con el surgimiento de hipótesis y teorías sobre su origen y evolución en los años inmediatamente anteriores. Pero se enfatiza su conciencia histórica y se posiciona más allá de sus registros conocidos, justificando su presencia en el periodo de independencia y formación de la nación; ello confirma, en el momento, su valor simbólico e identitario, fijándolo en unas circunstancias espaciales específicas altamente significativas para el país. Esto incrementa su dinámica actual al etiquetarlo de otra forma y al dotarlo de un sentido mucho más nacionalista, aceptado por la mayoría, sin reparo ni comprobación histórica alguna. Lo que importa no es qué música sonó realmente en la gesta libertadora pero, “*tuvo que haber sido bambuco*”.

¡Cosa interesante que hace la gloria del bambuco! Todo entre nosotros es violento y precario: sólo el bambuco es suave y durable; es la verdadera sinfonía de la patria y la única poesía constante de nuestra historia. Desde 1808 era el himno del pueblo, y Colombia no existía ni en la imaginación de los patriotas. Se hizo la gran revolución, se batalló sin tregua y con honor y de en medio de un reguero de mártires se alzó Colombia coronada de gloria...<sup>115</sup>.

Esta es la misma ideología nacionalista presente en los escritos de Rafael Pombo. El más importante de ellos es definitivamente su poema titulado *Bambuco*, publicado en 1872, el

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 153.

cual, como el escrito anterior de Samper, coloca al bambuco en el peldaño de honor de la música y la identidad nacional del pueblo colombiano y mantiene los mismos parámetros que el escrito anterior, es decir, denota la diferencia de clase y la reafirmación de valores que caracterizan a esta música.

La primera parte de este poema es la reafirmación de la identidad nacional, no obstante, el autor reconoce nuevamente al bambuco como un agente diferenciador de clase, identificándose con él y la clase popular campesina de la cual es producto e insignia:

¡Lejos Verdi, Auber, Mozart!  
Son vuestros aires muy bellos,  
mas no doy por todos ellos  
El aire de mi lugar.

“Mal gusto” diréis, tiranos,  
Mas yo en mi gusto porfío,  
Que bueno o malo es el mío  
Y el de todos mis paisanos.  
[...]

Hay en él más poesía  
Riqueza, verdad, ternura  
Que en mucha docta obertura  
Y mística sinfonía.  
[...]

Tesoro del pobre es,  
y ¡ay!, que nadie se lo quita,  
Mientras su voz lo repita  
Y lo ejecuten sus pies<sup>116</sup>.

En segundo lugar, escribe sobre su posible origen aunque como queda claro en los versos anteriores, éste no pudo darse sino en la clase popular y de manera natural, y esto es o se utiliza como confrontación con la élite capitalina. Nuevamente las distintas implicaciones semánticas presentes en el texto avivan el fervor del concepto de lo “nacional”. Así mismo, se pueden ver en este escrito las tres corrientes principales que se disputaban su verdadero origen histórico, aquí Pombo es partidario de la fusión étnica, destacando la importancia del aporte africano y español:

---

<sup>116</sup> Cfr. Harry Davidson. Op. cit., pp. 322 - 331.

Ningún autor lo escribió,  
más cuando alguien lo está oyendo,  
el corazón va diciendo:  
“Eso lo compuse yo”.  
[...]

Nadie lo hizo, porque nós  
disfrutamos el derecho  
de recibirlo ya hecho  
todo de manos de Dios.  
[...]

Justo es que nadie se alabe  
de inventor de aquel cantar  
que es de todos, a la par  
que el cielo, el viento y el ave.  
[...]

por que ha fundido aquel aire  
la indiana melancolía  
con la africana ardentía  
y el guapo andaluz donaire<sup>117</sup>.

En tercer lugar está la conciencia histórica que ubica a esta música como un símbolo nacional rebasando los registros históricos conocidos, otorgándole un sentido y valor nacionalista a unas circunstancias trascendentales para el país, contribuyendo con el constructo ideológico *nacionalista* y la ampliación de la relevancia social de esta música:

Entonces, entre el chischás  
de la lanza y el trabuco,  
del inefable bambuco  
vi el poder una vez más.

Bien puede estar sin ración  
el granadino soldado,  
y descalzo y trasnochado:  
eso entra en la diversión.  
[...]

Y en ese truco y retruco  
triunfa el primero que manda  
a su respectiva banda:  
“¡Muchachos, rompa el bambuco!”  
[...]

también el bambuco fue  
música de la victoria,

---

<sup>117</sup> *Ibíd.* p. 325.

y aunque lo olvide la historia  
yo se lo recordaré:

Él que a Córdoba marcó  
su *paso de vencedores*,  
y de los libertadores  
la hazaña solemnizó.

¡Canto inmortal, són bendito!  
Cuanto haya sonado allí,  
cual la voz del Sinaí,  
resonará en lo infinito.

Y nuestro aire nacional  
iris fue allí de vencidos,  
parabién de redimidos,  
de déspotas funeral.

Le debemos, en conciencia,  
gratitud, y mientras él  
exista, guardará, fiel  
nuestra patria independencia<sup>118</sup>.

Este texto es una redondilla<sup>119</sup> octosilábica de 79 estrofas de rima abrazada (abba), por tratarse de un texto polirrítmico (ningún tipo rítmico es predominante) los acentos prosódicos (naturales) tienden a conservarse. Sigue la relación de simetría entre los versos llanos y agudos, cuando éstos hacen parte de alguna estrofa; es decir, si el primer verso de la estrofa es agudo lo será también el último; si el segundo lo es, así mismo el tercero. Se entiende esta preocupación en el autor debido a las exigencias de la forma de la redondilla: como la rima debe ser consonante (o perfecta) y se ha escogido el modelo de rima abrazada, los versos deben ser, a su vez llanos o agudos de acuerdo con la estructura abrazada para mantener la rima.

La primera parte de este extenso poema se refiere a los orígenes, las virtudes, las razones y las implicaciones socioculturales del bambuco: se trata de un ritmo que remedia la desdicha de la vida, expresada en términos coloquiales ("este vivir tan maluco"). ¿Las razones? Fundamentalmente porque recoge el sentimiento popular dentro de un gran espectro

---

<sup>118</sup> *Ibíd.* p. 331.

<sup>119</sup> La redondilla es una estrofa de cuatro versos octosilábicos o menores con rima consonante, sea cruzada o sea abrazada. Como todas las estrofas de la composición son redondillas se denominará de esta forma el texto en su conjunto.

expresivo y reconoce el carácter mestizo de la cultura: de la tradición indígena toma "la melancolía", de la africana "la ardentía" y de la andaluza<sup>120</sup> su "guapo donaire". El bambuco, gracias que es obra de un colectivo y elemento diferenciador de clase ("no consiente [...] el melindre aristocrático", es canto de cuna de "nuestros rústicos"), desplaza los valores musicales "cultos" europeos —sin detrimento de su valor— ("¡Lejos Verdi, Auber, Mozart! / son vuestros aires muy bellos / mas no doy por todos ellos / el aire de mi lugar"). Básicamente se trata de un valor social, identificado con una clase específica —el colectivo popular ("tesoro del pobre")— tanto en su realización musical como en su danza. Su organología es definida por la "orquesta de bandolas" y su ambiente festivo por una "banda de morenas", razón por la que cumple también con el papel de sublimar las pasiones; ello gracias a que sus valores intrínsecos (poéticos, musicales, filosóficos y espirituales) se consideran superiores a los de la música extranjera.

El segundo grupo de estrofas confía su desarrollo a una narración y descripción del valle del río Cauca, en la región del pacífico sur colombiano. El narrador-poeta contempla la interpretación del bambuco y la considera realización de la armonía del hombre y la naturaleza, es una obra de origen divino que transforma el entorno en un nuevo paraíso. Esta reconciliación del hombre con la naturaleza está expresada como una "cita de amor", en la cual los elementos naturales tienen su par en los productos humanos: palmares-danza, noche-patria, Río Cauca-poder otorgado al rugir del león, flores y hierbas aromáticas-ñapangas mestizas ("indianas" y españolas) danzando. La armonía tiene efecto en el momento de la realización del bambuco (calificada como objeto de deseo incluso de los pueblos de oriente y del mismo "diablo"): el baile del bambuco, con su coreografía que relata una historia de amor y los pasos característicos tanto del varón como de la mujer; su interpretación en el "tamboril" y la bandola; el canto de coplas sobre el amor o los celos como temas predilectos. Ello otorga al bambuco un enorme poder, traducido en términos del sentir granadino: el bambuco (ya lo refirió en la primera parte) es la causa de la felicidad de la nación en tanto se opone al "tedio cruel", a la desarmonía hombre-naturaleza

---

<sup>120</sup> Tal vez la mayor evidencia acerca del ancestro andaluz de los neogranadinos de la región andina está en el carácter y en las expresiones religiosas y artísticas.

y la violencia que generan la "ciencia" y la "riqueza". Esto es, el bambuco se opone (entregando felicidad) a la erudición burguesa, a la ilustración a ultranza y a la acumulación de capital como objetivos vitales.

Finalmente, el carácter nacional del bambuco es exaltado en tanto componente crucial en la consecución de la libertad y el nacimiento del nuevo estado-nación, no como simple instrumento bélico (lo cual es criticado refiriéndose a las innumerables guerras civiles del siglo XIX) sino como símbolo del granadino (nombre de la nación entre las décadas del 30 y el 50) como colectividad y canto victorioso de libertad: "mientras él / exista, guardará, fiel, / nuestra propia independencia."

Estas diferentes concepciones entorno al bambuco son el reflejo, de una u otra manera, de las diferentes percepciones de la sociedad bogotana para las últimas décadas del siglo XIX. La categoría social del bambuco, para esta época, incuestionablemente alude no sólo a la productividad musical sino al valor simbólico con contenido identificador para la sociedad colombiana en general, donde la falta de simultaneidad entre los deferentes actores sociales del país, motivados por el ambiente sociopolítico y cultural, hace que sea visto desde diferentes perspectivas, pero sin alterar su significado; significado que tiene que ver siempre con la *colombianidad*, al estar relacionada esta música con un territorio específico: cuando se refiere a aquella es como sinónimo de éste; reafirmando y reproduciendo los propios signos distintivos que influyen directamente en el constructo ideológico de la identidad.

Pero ¿cuáles son, precisamente, los elementos que contribuyeron para que el bambuco desarrollara su rol identificador en esta parte del siglo? Básicamente son tres los que pueden discernirse:

1. Por una parte, está la escogencia consciente e inconsciente de esta música desde criterios de paternidad cultural, puesto que se le adjudica su creación a los nativos o antepasados de la nación, ubicando su origen en una confusa antigüedad o dando su

presencia por sentada desde el “inicio de los tiempos”, lo cual demarca su valor y su exclusividad. Estos mismos criterios incidieron en que el bambuco fuera empleado con razones netamente políticas, lo cual contribuyó en el valor y la capacidad representativa que esta música adquirió.

2. Como el bambuco cumple con todos los requisitos del imaginario cultural, es la *imagen* de lo que se quiere transmitir ante los demás —y ante sí mismos— de lo que es colombiano. Por una parte, es un elemento cultural con mayor vigencia histórica que otros, favorecido por el peso identificatorio otorgado por su relevancia social. Es perfectamente asimilado por los diversos grupos sociales de la capital y por los extranjeros que visitan el país, quienes encuentran en él la idiosincrasia del pueblo nacional. Está vinculado con la cotidianidad de la ciudad; es el vivo modelo del paisano colombiano y, en general, pueden citarse otras particularidades directamente ligadas con su valor social, siendo estas características —sin duda alguna— las que contribuyeron en la formación y fortalecimiento de la imagen nacional.
3. En este aspecto podemos contemplar la confrontación, es decir, el bambuco como oposición a diversos elementos culturales, sociales y políticos. Esta música sirvió para oponerse a ideologías y músicas extranjeras que estuvieran en contradicción con la idea de lo *nacional*. Resalta en ello la oposición a la desafortunada idea de civilización propuesta por la élite de la ciudad, situación que encontró en el bambuco el arma o la manera de mantener mejor sus valores y la supervivencia de la cultura nacional, claro está, cultura entendida en el concepto y la ideología romántica de la época, la cual se sustenta en el modelo más ferviente de nacionalidad.

Todas estas circunstancias contribuyeron a legitimar al bambuco como la *música nacional*, apoyada en un concepto —muy propio de la época en cuestión— que adjudicó al bambuco el valor de hacer perfecta alusión al ancestro étnico de la nación, y la capacidad de expresar

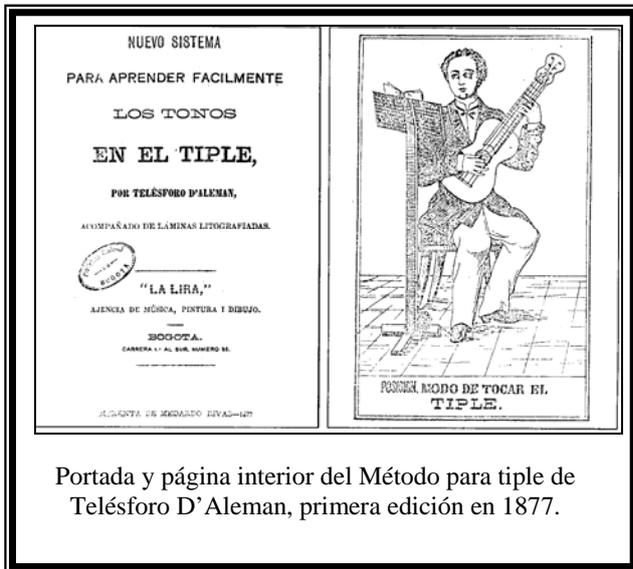
por sí mismo todos los principios y valores que, a juicio del pueblo, eran netamente nacionales.

En este punto, es necesario aclarar la relación y coexistencia de otros ritmos nacionales. Junto al bambuco, estuvieron presentes en Bogotá otras músicas locales, como el torbellino y el pasillo principalmente, cada una de ellas con una evolución musical y social distinta. Sin embargo, fue el bambuco el más importante de todos por responder mejor a los criterios de etnicidad que se han venido exponiendo a lo largo de este escrito. No obstante, las otras músicas también fueron etiquetadas de *nacionales* por poseer una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural, lo cual hacía que fueran consideradas como tal. En contraste, el bambuco fue pionero en este proceso y el uso que se le dio fue mucho más simbólico y representativo en los diferentes escenarios sociales y políticos que las demás músicas nacionales. Su influencia y relevancia social ayudó a abrir el camino a las demás manifestaciones musicales de tipo local que manejaban los mismo códigos y valores, fácilmente perceptibles por los diversos actores sociales de la capital: *ancestro + etnicidad = campesino nacional = modelo e imagen del hombre colombiano*.

Para las últimas décadas del siglo, el bambuco compartía —junto con otras músicas— la etiqueta de *música colombiana*, pero no, su carácter de símbolo nacional. En otras palabras, lo que incidió directamente en el posicionamiento del bambuco como tal fue la *situacionalidad* a la que fue sometido cuando las cargas etnicitarias y la ideología nacional vieron en él el mejor medio para sus propósitos.

De otra parte, la técnica interpretativa de los instrumentos nacionales había aumentado en calidad y virtuosismo, así mismo se había fomentado la escritura de textos pedagógicos con el fin de expandir y fortalecer la creciente demanda por el aprendizaje de dichos instrumentos, básicamente el tiple y la bandola. En la figura que aparece a continuación, se puede ver cómo el modelo de interprete no es el mismo modelo campesino expuesto en las pinturas de la comisión corográfica; aquí todo lo que se ve —la actitud, la posición, el

vestuario e incluso la misma imagen de lectura sobre una partitura— evidencia el proceso musical del bambuco para las últimas décadas del siglo XIX.



Portada y página interior del Método para tiple de Telésforo D'Aleman, primera edición en 1877.

Fig. 45

Nos encontramos nuevamente con una actitud “académica” y civilizada, que evidencia de cierta manera el concepto de legitimación en la élite capitalina de los instrumentos de uso popular. Tal parece que se pretende consolidar u otorgar al tiple y la bandola principalmente, una nueva imagen que sea más pertinente con la nueva tendencia conceptual sobre lo que representa o implica la música nacional.

Este método de Telésforo D'Aleman,

publicado en el año de 1877, está escrito desde los mismos criterios extranjeros para los manuales de su tipo, pero a diferencia de los métodos anteriores para el aprendizaje de tiple o bandola, aquí aparecen nociones teóricas más sólidas, así como el otorgamiento de vital importancia a la correcta postura corporal y, en general, a la actitud del intérprete; aspecto evidentemente mucho más cercano al modelo de solista instrumental europeo. Otros métodos instrumentales seguirían escribiéndose en el transcurso de esos años ampliando e incluyendo los avances técnicos del momento:



Portada del método para tocar Bandola y Tiple de D'Alemán, publicado en Bogotá en 1885.

Fig. 46

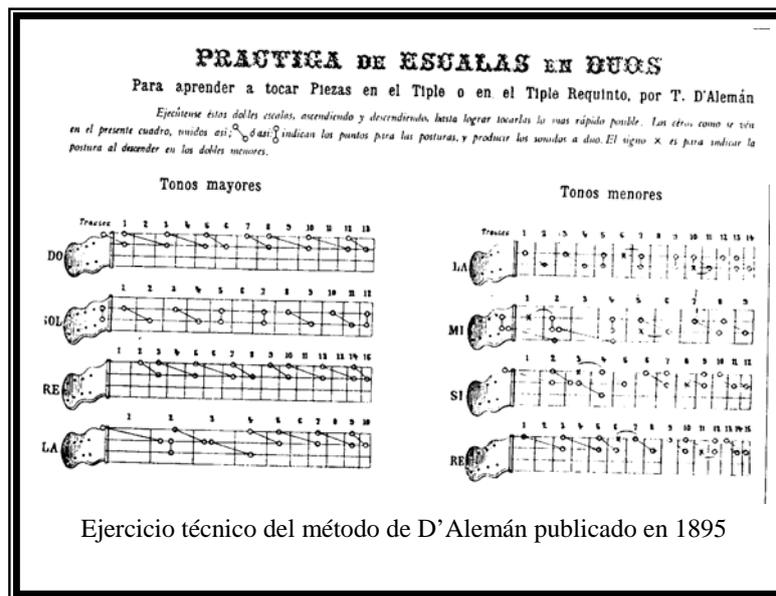


Fig. 47

En cuanto a la estructura formal de los bambucos compuestos alrededor de las últimas tres décadas del siglo XIX podemos identificar dos aspectos dados principalmente por:

- Forma
- Organología

Estos dos conceptos estuvieron ligados directamente con el grado de formación musical de los compositores e interpretes de bambucos y con el grado de desarrollo social de ésta música. Veamos por qué.

Para este periodo el bambuco era indiscutiblemente la música más representativa de la nacionalidad colombiana y era interpretada tanto en salones y salas de concierto como en plazas y calles; tanto en acontecimientos “pomposos” como en la más tradicional celebración popular. Claro está que podemos afirmar que para cada ocasión el bambuco era directamente proporcional a los criterios de sus participantes. Sin embargo hay un elemento que empieza a tornarse común y éste es el aspecto formal.

Durante la evolución y posicionamiento del bambuco como la música más importante en el escenario nacional, su aspecto netamente formal era libre y dado al gusto de cada compositor, obviamente influenciado por su entorno. Es decir, Párraga compuso su

bambuco tomando como modelo la música que más conocía, mientras que en los bambucos compuestos al interior de la clase popular podemos decir que tomaban como modelo las expresiones musicales más comunes a su entorno, como por ejemplo algunas músicas de corte popular llegadas del extranjero como el fandango y las coplas, o algunas otras de contexto más religioso como el villancico o cantos litúrgicos en general, pero que de una u otra forma influyeron en el desarrollo de la canción y la música popular en Colombia. Esto estableció la manera libre de escribir bambucos, ya que como se anotó en páginas anteriores lo que importaba no era el cómo se decía, sino lo que se decía. Sin embargo en los bambucos compuestos al interior de la colectividad popular se puede notar desde un comienzo que la forma estrófica de los textos determinó así mismo la estructura de la melodía, esto comprueba la coexistencia de bambucos vocales e instrumentales al interior de este grupo. Mientras que en los bambucos compuestos dentro de la elite de Bogotá predominó la forma instrumental académica, lo cual indica que al interior de este último grupo fue mayor el número de piezas instrumentales que vocales, de igual manera, la estructura compleja de las melodías impidió que fueran asimiladas por la totalidad de este colectivo, truncando el proceso de tradición oral; cosa que no sucedió en los bambucos populares, por ejemplo: *La guaneña*, *El miranchurito*, *El huérfano* y *La morena*, que lograron sobrevivir gracias a la tradición oral principalmente.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX empieza establecerse ya con más propiedad una estructura básica formal de bambucos, bien sean vocales o instrumentales estableciendo una cantidad limitada de frases, por lo general de 8 compases cada una, con algunos giros armónicos y melódicos, aunque “audaces” en algunos casos, siempre *cantibles*. De otra parte queda diferenciado claramente el perfil melódico, esto es, complejidad y virtuosismo cuando el bambuco es netamente instrumental (parte de bandola) o modestos saltos y ritmo moderado, cuando el bambuco es vocal. No quiere decir esto que en épocas inmediatamente anteriores estas particularidades no se hubiera hecho ya, solo que es ahora cuando estas características empiezan a determinar todos los bambucos y en general las demás expresiones musicales nacionales que se empiezan a hacer. Por lo tanto, el aspecto formal del bambuco se torna más comprensivo y es de asimilación más fácil para toda la

sociedad bogotana, influenciado esto en gran parte por la productividad musical popular. Aquí debemos apuntar que otro elemento significativo en este desarrollo fue la continua escala de músicos populares al interior de la clase alta de la ciudad y su grado de formación académico-musical como veremos más adelante. Como ejemplo de estas circunstancias citaremos a continuación el bambuco “Cucarrón”<sup>121</sup> escrito por Nicomedes Mata:

*“Cucarrón”*  
Bambuco *Nicomedes Mata*

♩. = 120

Allegro

Chords: Gm, E7, D7, Cm, D7, E7, D7, Gm, G7, Cm, E7, D7, Gm, Bb, G7, Cm, F7, Bb, A, A7, D, G, A7, G, A7, D, F7, D, G, D7, Am, D7, G, G7, C, D7, G, D7, G.

Transcripción de Jesús E. González tomando como base un manuscrito sin fecha del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

La forma general de esta composición podría definirse como tripartita simple: A – B – C, donde cada letra es equivalente a un periodo de 16 compases cada uno con repetición. Cada periodo está compuesto por dos frases de 8 compases que mantienen el mismo

<sup>121</sup> Pista 21.

carácter respectivamente. Su melodía, carente de ornamentación, está comprendida en una tesitura media–aguda y su interválica puede sugerir que la interpretación de este bambuco instrumental fue realizada o pensada originalmente para un instrumento netamente melódico como puede ser la bandola o la flauta con acompañamiento de guitarra y/o tiple. También de esta misma composición existe una sencilla versión para piano posiblemente realizada un tiempo después, aunque no se puede constatar que haya sido realizada por el mismo autor, sin embargo, es posible que esta versión fuera realizada para ser interpretada en salones particulares de la alta sociedad capitalina, pues debido al prestigio, respeto y admiración que el autor gozaba, es fácil suponer que su composición tuviera bastante popularidad.

El motivo rítmico de este bambuco es bastante repetitivo en cada una de las frases que lo conforman, predominando la síncopa interna y externa. Su motivo lo podemos definir como anacrúsico: 

El ambiente armónico de esta composición es bastante “occidental” y simple. Los giros armónicos están demarcados por pasos a su V y IV grado principalmente a lo largo del primer período, con algunas incursiones o pasos momentáneos al sexto grado en función de séptima de dominante. En el segundo período es donde podemos encontrar los giros armónicos más interesantes, en el cual el tema es conducido a su relativa mayor con la inclusión de su II grado con su dominante, para llegar en una cadencia perfecta sobre la dominante de la tonalidad primitiva. El tercer período es señalado aquí como *trío*, indiscutiblemente un concepto perteneciente a la música académica, pero característico en las composiciones de música tradicional colombiana que mantiene esta denominación para las terceras partes incluso hasta los días actuales. En esta sección del bambuco se produce una *modulación definitiva* a la tonalidad mayor en donde se manejan prácticamente los mismos giros armónicos del primer período, para llegar a cadencia perfecta al final de la obra.

Esta composición, bastante común al interior de la elite capitalina, muestra ya un esquema general en forma *triptita simple*. Este mismo diseño formal, inclusive con el mismo ambiente armónico, fue bastante común en la mayoría de bambucos compuestos durante este periodo histórico, así mismo, estas circunstancias influyeron en la composición de otros géneros musicales colombianos.

En esta misma línea encontramos la última intervención de Rafael Pombo en la legitimación del bambuco como el *aire nacional* de Colombia. A él pertenece un bambuco que fue escrito bajo el nombre de “Bambuco Patriótico”<sup>122</sup> y fue musicalizado con acompañamiento de piano, por el célebre músico italiano residente en Bogotá, Oreste Sindici (1837 – 1904). Esto, desde el punto de vista social y axiológico deja notables conclusiones relacionadas con el ambiente de la época, pues al ser un bambuco escrito en este formato y musicalizado por tan “magno” maestro italiano, —no olvidemos la importancia suprema que tiene la ópera y el modelo musical italiano en Bogotá— sería del completo éxito y agrado generalizado en la clase alta de la ciudad. Sin embargo, es una composición bastante pobre armónica y melódicamente, sin contar que no plantea ningún elemento novedoso en cuanto a forma ni ritmo, pese a la calidad del texto. Lamentablemente, la exagerada extensión de este poema de Pombo (19 estrofas<sup>123</sup>) dificultó su ingreso en el cancionero popular de Bogotá y por ende, al proceso de transmisión oral, lo mismo que le sucedió a sus anteriores canciones.

---

<sup>122</sup> Pista 22.

<sup>123</sup> Rafael Pombo. *Bambucos Patrióticos*. Bogotá: Hojas de Cultura Popular Colombiana, No. 10, Octubre de 1951. [sin número de página].

**Bambucos patrióticos**  
**Rafael Pombo, 1885**

Yo no soy de Cartagena,  
Popayán ni Panamá  
Ni de Antioquia o Magdalena  
Ni del mismo Bogotá.

Una tierra tan chiquita  
No me llena el corazón  
Patria grande necesita  
Soy de toda la nación.

Yo soy de Colombia entera  
De un trozo de ella jamás;  
Y ojalá más grande fuera  
Que así me gustará más.

Ojalá fuera tan grande  
Que pudiéramos decir:  
“A lo que Colombia mande  
no hay quien se sepa resistir”.

“No nos vengan ya con cuentas  
de un millón por un melón”;  
“Ya no enviamos nuestras rentas  
a engordar a otra nación”.

“Ya no hay trato ni contrato  
de paloma a gavián”;  
“Ya cualquiera desacato  
nos lo paga el más jayán”.

¡Ay del pobre y del pequeño  
de este mundo en el chischás!  
De su campo nadie es dueño  
Si el vecino puede más.

La justicia entre naciones  
Es la fuerza y el poder  
Los pequeños, los collones  
Siempre tienen que perder.

Más la unión dará la fuerza  
Y la fuerza la razón,  
Y a destino que se tuerza  
Lo endereza el corazón  
Cuando más perdido estuvo  
Nuestro gran Libertador,  
Con más fe y ardor mantuvo

Su misión de redentor.

Y en las selvas de Orinoco  
Solo y prófugo una vez  
Desahuciárnlo por loco  
Al oírle esta sandez:

“¡Oh que dicha! ¡cuánta gloria!  
¡Camrádas! Desde aquí  
Levaremos la victoria  
¡hasta el alto Potosí!”

Y ese grito de locura  
Tuvo fiel ejecución,  
Que no hay prenda más segura  
Que un resuelto corazón.

Aspiremos a ser grandes  
Para el bien universal,  
Y sean íntegros los Andes  
Nuestro escudo nacional.

Todo el que hable nuestro idioma  
Y ame y sienta como acá  
Nuestro sea, y otro Roma  
En el mundo pesará

Ya su Italia el italiano  
Arredondear consiguió  
Y auge súbito del germano  
Con su Alemania alcanzó.

Sólo nosotros —gigante  
Partido en pedazos mil—  
Sentimos alma de atlante  
En covachas de reptil.

¡Patria inmensa de Pelayo,  
de Bolívar y Colón!  
¿Cuándo el sol en cada rayo  
mirará la gran nación?

Cuando no haya más apodos  
De lugar y calidad  
Y radiante alumbre a todos  
Sol de amor y libertad

*Bambucos Patrióticos*  
*Aire popular N° 1*

*Texto: Rafael Pombo*  
*Música: Creste Sindici*

*Allegro*  $\theta$ . = 120

D                    G                    A7                    D                    D7                    G

A7                    D                    A7                    D                    A7                    D                    D7

G                    D                    A7                    D

*D.C. con siguiente estrofa*

Transcripción de Jesús E. González tomando como base el manuscrito publicado en Bogotá: Hojas de Cultura Popular Colombiana, No. 11, Noviembre de 1951. [sin número de página].

La forma general de este bambuco la podemos definir como *binaria simple*, dada la unión de dos períodos cada uno de ellos diferenciados por la barra de repetición. Como se anotó anteriormente, el lenguaje armónico y melódico de este bambuco tiende a ser bastante simple, como si se tratara de un intento de similitud con el bambuco más tradicional. No obstante los resultados no son los mejores —musicalmente hablando— aunque por supuesto, dadas las características de los autores del mismo, éste bambuco fue bien acogido por la sociedad capitalina desde una perspectiva social. Su motivo lo podemos definir como tético: y sus frases como repetitivas al plantear en cada una de ellas similar material rítmico-melódico.

La intención del texto es claramente política; coincide con el período de *regeneración* que abolió el sistema de estado liberal confederado y se adhiere al centralismo conservador. El concepto de estado nacional es presentado desde la perspectiva del espíritu nacional, invocando incluso a Bolívar como promotor de la unión andina. Se trata de "la gran nación", de la "patria inmensa" —incluso hasta la integración andina—, que no permite que "haya más apodos de lugar y calidad". El texto inicia con la negación de las regionalidades ("no soy de...") justificada en la fuerza. La nación necesita estar unida, "la unión dará la

fuerza", para la defensa del territorio, la fuerza —de esta manera— constituye "razón". La depreciación de las regiones está expresada en esta oposición semántica, en la medida en que, lograda la independencia mediante las armas, la justicia sólo puede sustentarse en el ejercicio de la violencia. Los elementos que determinan la unión sobre un territorio son el bambuco (desde el mismo título) y el idioma castellano ("todo el que hable nuestro idioma", "patria inmensa de Pelayo"), como cosas propias ("sean íntegros los Andes / nuestro escudo nacional"), símbolo de identidad hacia el exterior. El sentimiento nacional se expresa en los términos "Atlante" y "gigante", que adquieren sentido político como antítesis del sistema confederado que lo ha producido un "gigante / partido en pedazos mil" y dispersado la "Nación" "en covachas de reptil". Se trata pues de un espíritu nacional sustentado en la lengua, el territorio andino, el ideal bolivariano y las costumbres — expresadas en el bambuco—. Este "sentimiento" está expresado constantemente con términos como "patria grande necesita [el corazón]", "A lo que Colombia mande / no hay quien sepa resistir" y, en ello, con la invocación a la primera persona en plural: "pudiéramos", "Aspiremos", "nuestro", "nosotros", "sentimos".

A partir de ello, es posible, a su vez, pensar en una intención formal de Pombo, al denominar este tipo de textos como "bambucos" en su género. Tanto éste, como otros textos que llevan este subtítulo, son redondillas octosilábicas de extensión variada. Podría deducirse que el término "bambuco" lo extiende Pombo hacia una forma lírica específica, propia también de la nacionalidad colombiana, susceptible siempre de ser musicalizada al ritmo de un bambuco.

De otra parte, y para comprender mejor el desarrollo, posicionamiento y reafirmación de la organología característica del bambuco, tenemos que tomar en cuenta el nombre de Pedro Morales Pino (1863 – 1926) posiblemente el más importante e influyente compositor e interprete de *música colombiana* durante este último periodo del siglo XIX y las primeras décadas del XX. En él confluyen tanto lo popular como lo culto, lo simple y lo virtuoso, la academia y la tradición.

Analizando los registros históricos que se alcanzaron a reunir para el desarrollo de esta investigación, se puede notar, desde mediados de siglo principalmente, la coexistencia de dos tipos de bambucos: los populares, es decir los que surgieron al interior de la colectividad popular y los académicos, o sea los pertenecientes al gusto de la clase alta de Bogotá. Esto estuvo determinado en gran parte por la organología empleada para su interpretación; porque como ya se ha visto en páginas anteriores, el criterio axiológico vinculado con cada uno de los distintos instrumentos musicales determinó su contexto y esto estableció en gran parte el repertorio *bambuquero* de finales del siglo en cuestión.

Si bien el tiple y la bandola ya habían adquirido el estatus necesario para ser incluidos dentro de la complacencia o el gusto burgués de Bogotá, junto al piano, la flauta, el violín o la guitarra, aun estaba por establecerse en definitiva una manera de interpretarse el bambuco que pudiera ser llamada como *típica* o *emblemática*, que estuviera en directa relación con esa música. Este veredicto y aprobación, como todo, tendría que darse al interior de la clase alta de la ciudad, por ser ésta la encargada de la época en dictaminar *lo que es y lo que no es*.

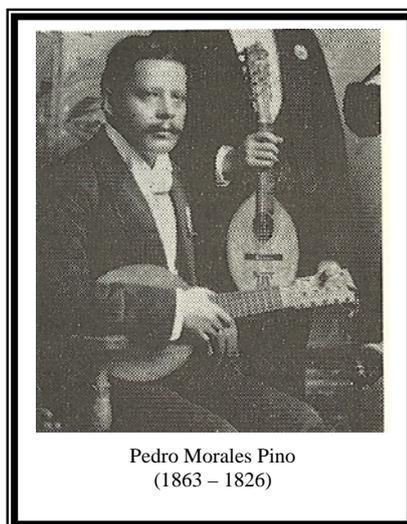
Así como el modelo formal prácticamente establecido del bambuco fue tomado en gran parte del estilo popular, con la organología no podía suceder lo contrario. El tiple, la guitarra y la bandola desde hacía ya bastante tiempo eran los principales protagonistas en la interpretación de la mayoría de la producción musical tradicional de la zona andina colombiana y su escala al interior del selecto grupo social capitalino se dio gracias a la “modernización” o “civilización” tanto de su repertorio, de interprete y de aspecto formal del instrumento. Ahora determinadas estas características y dada la capacidad musical ya ampliamente comprobada de las posibilidades de cada uno de los instrumentos que conforman el trío antes mencionado, lo único que se necesitaba era un compositor capaz de “elevar” el nivel técnico e interpretativo de cada uno de éstos, haciendo que el conjunto no funcionase como instrumentos aislados, sino como uno solo, con partes escritas para cada uno de ellos y con un nivel de dificultad interpretativa muy próximo a la música extranjera que tanto encantaba a la clase alta de Bogotá. Así, por el mismo camino que recorrieron

antes el bambuco, el tiple y la bandola para su aprobación legítima como música e instrumentos nacionales, ahora, el trío legitimaba aun más lo anterior y por lo tanto se legitimaba a sí mismo como un emblema más, directamente relacionado con el bambuco y la identidad nacional colombiana.

Esta responsabilidad corrió a cargo de Pedro Morales Pino, quien proveniente de la población de Cartago en el Valle del Cauca (ver *Fig. 1*), se radica en Bogotá para profundizar sus estudios en música y pintura. Su influencia y contribución con la música nacional la podemos ubicar a partir del año de 1884 cuando es mencionado con mucha admiración un concierto suyo en un periódico local.

La velada lírica en que los señores Pedro Morales Pino y Vicente Pizarro exhibieron los milagros que hacen con la bandola y la guitarra, obtuvo un éxito completo. Concurrieron varios miembros del cuerpo diplomático y consular; [...] Algunas personas serias iban con el temor de que fueran a salir con bambucos y pasillos bien tocados y óperas destrozadas, mas cual fue su asombro al encontrar que los dos instrumentos producían el efecto de una de una grande y bien equilibrada orquesta; [...] <sup>124</sup>.

De nuevo es evidente la percepción un tanto despectiva hacia los músicos e instrumentos locales cuando el repertorio y la interpretación no hacen parte del imaginario musical de la clase alta de Bogotá, quienes eran los que acudían a este tipo de eventos principalmente. De otra parte se puede percibir que la interpretación virtuosa en bandola de músicas extranjeras se mantenía, en especial las fantasías sobre temas operísticos, aunque en algunos casos ésta no fuera del completo agrado de los oyentes. Sin embargo en este concierto se puede ver como el joven



Pedro Morales Pino  
(1863 – 1826)

*Fig. 48*  
Fuente: Octavio Marulanda y Gladys González. *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Ginebra – Valle: Funmúsica, 1994. p.105.

<sup>124</sup> “La Reforma”, noviembre 10 de 1884. Citado en *Radiodifusora nacional de Colombia, Boletín de programas*. Bogotá: 1961, número 200. p. 22.

Morales Pino es consciente de lo que implica este tipo de eventos y de lo que el público espera de ellos, así que recurre a lo que es ya sabido e institucionalizado como modelo instrumental y compositivo para esta colectividad (*la academización y el virtuosismo*), incluso va un poco más allá y desarrolla nuevos aspectos técnicos en el instrumento y en la manera de interpretarlo. A él se le atribuyen las siguientes innovaciones a la bandola:

- Ampliación de tesitura (inclusión de un sexto orden pareado de cuerdas en la altura de F<sup>##</sup>) dando como resultado mayores posibilidades de repertorio, registro y virtuosismo.
- Desarrollo de la técnica del plectro para la creación de nuevos efectos sonoros.
- Ampliación general del instrumento (diapasón y caja de resonancia) elementos directamente relacionados con lo anterior, pensando en la incremento de la sonoridad y timbre del instrumento. Muy posiblemente influenciado por la bandurria española.
- Creación de nuevo repertorio ajustado a estos nuevos cambios formales.



Fig. 49  
Fuente: Colombia viva. Op. cit., p. 278

Todos estos aspectos relacionados con el desarrollo instrumental para la interpretación de bambucos, ayudó a posicionar a éste y a otros géneros musicales de tipo popular en la alta sociedad de Bogotá. Durante estos primeros años de la década del ochenta, Morales Pino hizo dueto con Vicente Pizarro en la guitarra y dieron numerosos recitales como el acabado

de mencionar, obteniendo igual éxito. Posteriormente y siguiendo los mismos parámetros técnicos e interpretativos, se produjo la vinculación del tiple al ya afamado dueto y, — según registros de la época— ésta tuvo lugar en el año de 1886 con la incursión del tiplista Rafael Riaño<sup>125</sup>, pues ya en el año de 1887 sus conciertos eran un rotundo éxito<sup>126</sup>. Ahora, bajo los parámetros académicos y el proceso de legitimación del bambuco, sus instrumentos y sus músicos, queda establecido el modelo organológico más representativo de la zona andina colombiana y del país para ese entonces: el “*Trío colombiano*”.

Las capacidades interpretativas y musicales de Morales Pino no eran fortuitas, pues lo más posible es que éste músico hubiera iniciado estudios formales en la Academia Nacional de Música, recién fundada en 1882 lo cual le habría permitido ampliar su formación académica. Esto contribuyó como se anotó antes, en el posicionamiento social de éste y otros músicos nacionales, ya que por primera vez existe una institución reconocida nacionalmente que expida un título profesional en música equivalente al universitario, siendo garantía de calidad y estudio. Aquí encontramos nuevamente una especie de dicotomía con relación a la labor profesional del músico enmarcado por la diferencia de clase, en otras palabras, para la persona adinerada de clase alta la formación musical o el conocimiento de algunos aspectos teóricos de la música o la interpretación de determinado instrumento no era indispensable para asegurar su posicionamiento en sociedad, ya que esto último se determinaba por otros factores como ya lo hemos anotado. Esta formación musical, más bien era vista como un accesorio de clase para la elite capitalina, la cual hacía parte del ideario, imagen o modelo romántico de la época. En contraparte a esto, encontramos que para la persona de modesta posición económica pero con un notable talento para la música, la consecución de un título académico-musical es tal vez la única alternativa de mejorar su calidad de vida, al menos desde el punto de vista social. Esto queda bastante explícito en un fragmento de las memorias del fundador de la Academia Nacional de Música, Jorge Price (1853 – 1953):

---

<sup>125</sup> Alfonso de la Espriella. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro Bolero*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, S. A., 1997. p. 128.

<sup>126</sup> Octavio Marulanda y Gladys González. Op. cit., p 101.

La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre, y solo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa<sup>127</sup>.

Ésta es una época en la cual el país había despertado cierto interés por la formación educativa, aunque sustentado nuevamente en su afán por estar a la par de otras naciones adelantadas o civilizadas. Dentro de esta reforma educativa se da la creación de una escuela de Artes y Oficios destinada en gran medida a “suavizar” el continuo roce y malestar social entre la élite y los artesanos de Bogotá, pues el objetivo primordial de esta escuela era el de generar un progreso en muchas labores artesanales que se habían quedado rezagadas para la época y así mismo, procurar a la mano de obra capitalina una mejor calidad de vida al implementar nuevos y mejores métodos de trabajo. Junto a esto, y de manera latente, se procuraba también instaurar un ordenamiento social<sup>128</sup>, que encajaría más adelante con un nuevo sistema de gobierno que enmarcó prácticamente la década de 1880, y que se denominó en su momento como de *Regeneración*. En este período se dio paso a una nueva constitución política, donde la nación finalmente se convierte en una República unitaria, centralizando el poder ejecutivo y el manejo de los recursos fiscales, con el ánimo de consolidar el Estado y reestablecer la calma en la sociedad colombiana, víctima de la violencia por incesantes conflictos sociales y políticos<sup>129</sup>. Con la fundación de la Académica Nacional de Música, el estado parece comprometerse con el proceso musical y la imagen social de los músicos de Bogotá, pues establece claramente un programa educativo basado —por supuesto— en la tradición occidental, la cual sigue siendo su paradigma, pero donde las músicas populares no tienen cabida. Sin embargo, gracias a este proceso y a que muchos de sus estudiantes procedían de la clase popular, el nivel musical e instrumental del país se desarrolló considerablemente reflejándose en gran parte en las músicas populares.

---

<sup>127</sup> Jorge Price. *Memoria histórica del Fundador y Director de la Academia Nacional de Música desde su fundación hasta diciembre de 1887*. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1888. p. 35.

<sup>128</sup> Frédéric Martínez. Op. cit., pp. 404 – 410.

<sup>129</sup> Ibid., pp. 432 – 433.

Este es el escenario en donde se desarrolló Pedro Morales Pino y la primera etapa de su vida artística, donde desarrolla el formato instrumental del *Trío colombiano* y lo ajusta a un nivel musical muy distante de las manifestaciones populares de plazas y chicherías. Gracias a esto le adjudica un nuevo valor identitario que anteriormente no poseía al interior de la clase alta de Bogotá, dando como resultado el posicionamiento de un modelo instrumental a seguir y a la inserción de éste formato en el proceso de legitimación de una identidad colombiana. Veamos a continuación un bambuco compuesto por Pedro Morales Pino, escrito probablemente alrededor de los años ochenta del siglo XIX y que fue interpretado en versión de trío: “El Fusagasugueño”<sup>130</sup>:

**El Fusagasugueño**  
**Bambuco**

*Pedro Morales Pino*

*Allegro festivo*  $\theta. = 125$

Chord progression: G7 Cm A<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> Fm B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

Chord progression: G7 Cm G7 Cm G7 Cm B<sup>b</sup>7

Chord progression: E<sup>b</sup> G7 Cm C7 Fm

Chord progression: G7 Cm Fm Cm G7 Cm G7 E<sup>b</sup>7

Chord progression: A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> Fm

Chord progression: B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> Cm7 Fm B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> Fm B<sup>b</sup>7

Chord progression: E<sup>b</sup> Cm7 Fm B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

Transcripción de Jesús E. González tomando como base un manuscrito sin fecha del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

<sup>130</sup> Pista 23.

La forma general de este bambuco puede definirse como tripartita simple: A – B – C, con la particularidad de que sus periodos musicales no presentan el mismo número de compases aunque sí una similitud formal interna. El primer período (A) comprende los compases del 1 al 16 incluyendo la repetición, solo que los compases interpretados son solo 15. En este período se pueden distinguir dos frases: la primera simétrica compuesta por dos semifrases contrastantes (compases 1 al 8) donde se expone el motivo de la composición, que lo podemos catalogar de anacrúsico:  y la segunda, de un carácter más libre, está compuesta por 7 compases cuya idea melódica se repetirá al finalizar el segundo período.

En la segunda sección (B) están presentes las mismas características formales del período anterior. Este nuevo período abarca la unión de dos frases repetitivas comprendidas entre los compases del 17 al 35 donde el motivo es desarrollado. La primera frase consta de 8 compases y es simétrica gracias a la unión de dos semifrases repetitivas de cuatro compases cada una. La segunda frase, de carácter libre, consta de 10 compases y complementa el desarrollo del motivo del tema y expone la misma terminación del período anterior aunque en alturas distintas.

El tercer período (C) abarca desde el compás 36 hasta el final de la obra. Allí están presentes los mismos elementos formales de los períodos anteriores, con la excepción de que en esta parte el número de compases es mayor. En esta sección del bambuco podemos encontrar dos frases claramente perceptibles compuestas de ocho compases cada una, la cual estaría comprendida entre los 16 primeros compases de este período, solo que aquí no termina la composición, ésta continua con 8 compases mas a manera de variación de los 8 inmediatamente anteriores, por lo tanto la estructura interna de esta sección del bambuco lo podemos describir así: primera frase compuesta de 8 compases subdividido en dos semifrases repetitivas de cuatro compases cada una, la cual evoca el mismo material melódico de los primeros cuatro compases de la obra. La segunda frase está compuesta por

16 compases, dividido en dos secciones donde la segunda actúa como *variación dinámica*<sup>131</sup> por ornamentación de la primera.

El ambiente armónico de este bambuco se desenvuelve entre el tono menor (Cm) y su relativa mayor (Eb) pasando de uno a otro sin establecerse ninguno como la tonalidad principal, aunque en los dos primeros períodos existe más predominio de la tonalidad menor. Estos giros armónicos, algunos sin preparación o poco “tradicionales”, fueron uno de los tantos aspectos en los que influyó Morales Pino en la composición de bambucos y música tradicional de la región andina colombiana, incluso bien podría decir que creo “escuela”.

En cuanto al desenvolvimiento melódico podemos apreciar la ampliación de la tesitura de la obra, —en comparación a “El cucarrón” por ejemplo— la dificultad rítmica y los giros melódicos. Así mismo, esta composición presenta una serie de adornos en la melodía dados por la inclusión de *acciaccaturas*, *staccatos*, *acentos explícitos* o *sforzandos* que complementa el donaire virtuoso del interprete. Claro está que no todos estos adornos o efectos aparecían escritos en la partitura, debido en parte a la omisión del copista o a la falta de un conocimiento más preciso en grafía musical por parte del autor, de igual manera podemos suponer que existían muchos más efectos como el *pizzicato* u otros que no podremos saber, que aunque se hacían, no quedaron plasmados en varias de los manuscritos originales. Esto se deduce gracias al estudio realizado en el desarrollo de esta investigación, en el que se analizó la técnica interpretativa de algunos bandolistas —de tipo tradicional— en algunas zonas de los departamentos de Cundinamarca y Norte de Santander (ver *fig. 1*), donde muchos de estos efectos y adornos se realizan de manera intuitiva, con total desconocimiento gráfico por parte del interprete.

El trabajo musical de Morales Pino no quedó circunscrito solo por composiciones o interpretaciones en formato de Trío, junto a este estilo compuso y adaptó también obras

---

<sup>131</sup> Llamamos *variación dinámica* a aquella que se realiza variando la tesitura, la textura (homofonía – polifonía), la forma, la melodía o el ritmo del tema original.

para ser interpretadas en piano, lo cual le procuraba cierto beneficio económico, pues tenían cierta demanda en la alta sociedad capitalina, donde el piano seguía manteniendo su estatus social. Podemos retomar aquí nuevamente la idea del proceso de negociación planteado en páginas anteriores, pues tenemos la apropiación de la misma música para ser interpretada en formatos y contextos diferentes, y cada uno de ellos con una funcionalidad específica<sup>132</sup>. En esta misma línea, éste compositor también escribió o adaptó música para ser interpretada en formato de orquesta de cuerdas andinas colombianas —la cual trataremos más adelante— para voz y acompañamiento instrumental, para bandola y guitarra, para bandola y piano, y para orquesta sinfónica, trabajo que realizó de manera incipiente, del cual su más representativa obra es la *Fantasia (sobre dos temas colombianos)* presumiblemente compuesta alrededor de los años de estudio en la Academia Nacional de Música<sup>133</sup> aunque no se ha logrado establecer de manera definitiva el período histórico en el que realmente se hizo, pues al parecer la orquestación definitiva se realizó entrada la primera década del siglo XX, ya que aparece como una de las obras ganadoras en un concurso nacional de composición musical en 1924<sup>134</sup>. Sin embargo, y dada su trascendencia para el desarrollo del incipiente movimiento *nacionalista* en Colombia<sup>135</sup>, será analizada en seguida<sup>136</sup>:

Esta composición, bastante sencilla en su lenguaje armónico y formal, básicamente es una ampliación sonora del estilo *bambuquero* planteado ya por el compositor en formatos instrumentales más pequeños, solo que ahora su composición está construida bajo el estilo de una fantasía, es decir, con completa libertad de ideas y de formas. Como era de esperarse —dadas sus características—, la obra tuvo gran acogida por el público bogotano<sup>137</sup>. Es probable que el autor haya realizado algunas secciones o la obra completa

---

<sup>132</sup> Pista 24 El fusagasugueño (versión para piano de Pedro Morales Pino)

<sup>133</sup> Ellie Anne Duque. Cuadernillo del CD: Memorias musicales colombianas V. 4. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2001. [no tiene número de página].

<sup>134</sup> Octavio Marulanda y Gladys González. Op. cit., p 125.

<sup>135</sup> Según refiere el musicólogo José Ignacio Perdomo (Op. cit., p. 151), en el año 1881 se escribió una *Sinfonía sobre temas colombianos* del compositor bogotano José María Ponce de León (1846 – 1882) pero lamentablemente a pesar del esfuerzo que se hizo no se pudo localizar la partitura para su análisis.

<sup>136</sup> Pista 25.

<sup>137</sup> Octavio Marulanda y Gladys González. Op. cit., p 125

para ser interpretada en conjunto de *cuerdas andinas* colombianas, aunque lamentablemente no tenemos prueba escrita de ello y solo nos queda la referencia oral<sup>138</sup>.



Flauta Andante Fantasía (Sobre dos temas Nacionales Colombianos)

Flauta  
Clarinetto  
Saxofón  
Tromboni  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Cello  
Basso

dro  
no.

Por Severo Atento

Facsimil del manuscrito original de la Fantasía (sobre dos temas nacionales colombianos). Allí se puede leer el seudónimo con el cual el compositor participó: Severo Atento

Fig .50  
Fuente: Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Bogotá: No. 200, Abril de 1961. p.25.

La obra está enmarcada en dos de los estilos musicales más populares en la región andina colombiana: *El torbellino* y *El bambuco*, aunque éste último por razones obvias ocupa mucho más protagonismo e importancia en la composición. Allí básicamente confluyen tres aspectos primordiales: el primero es el ambiente o carácter rítmico que predomina en la composición, que hace parte netamente de la polirritmia del bambuco en una alternancia de compás entre 3/4 y 6/8. El segundo está compuesto por una melodía de corte tradicional que evoca las características del *torbellino*, dadas por la simplicidad de ésta melodía y por los giros armónicos que la caracterizan (I – IV – V – I) aunque en esta parte estas

<sup>138</sup> Pista 26. Fantasía sobre dos temas nacionales colombianos en versión de Orquesta de cuerdas andinas colombianas. Esta adaptación realizada ca. 1995 por el compositor colombiano Noro Bastidas (n. 1933), sigue los parámetros instrumentales establecidos por Pedro Morales y recrea de cierta manera la sonoridad que pudo haber tenido esta composición si hubiera sido interpretada en este tradicional formato musical.





parámetros ya establecidos por Morales Pino, cuya obra se convirtió en el paradigma de la música nacional

Hemos visto dos de los estilos cultivados y desarrollados por Pedro Morales Pino, ahora trataremos el último de ellos el cual también influyó o se convirtió en modelo de éste género de bambucos: el vocal. De esta producción estudiaremos tal vez el más importante de ellos, por ser modelo básico de éste estilo y por haber tenido una aceptación y difusión sin precedentes en la época, este bambuco lleva por título: “Cuatro preguntas”<sup>139</sup>.

### Cuatro Preguntas Bambuco

Música: Pedro Morales Pino  
Letra: Eduardo López

Andante  $\theta$ . = 90

Nie - gas con el lo quehi - cis - te y mis sos - pe - chas tea - som bran; Pe -  
Siah - ra en no ser teem - pe - ñas cul - pa - ble co - mo pa - re - ces,

ro si no le qui - sis - te ¿por qué te po - nes tan tris - te cuan - dón tu ca - sa lo nom - bran? teo -  
día y tu ledes - de - ñas, ¿por qué, por qué tan - tas ve - ces os vien - ten de - ros por se - ñas?

Di - ces que son co - sas mi - as y que tees - toy en - ga - ñan - Si - no de - jas - te en de rro - che -  
dea - mor que tea - ca - ri - cia - do; Mas ¿por que le son - re - í - as, son - re - í - as, cuan - do el tees - ta - ba mi - ran - do?  
- ra, ¿por qué tea - zo - tóy - na - no - che u - na no - che con el pa - ñue - lo la ca - ra?

D.C. con  
segundo texto

Transcripción de Jesús E. González tomando como base un manuscrito sin fecha para voz y piano de la Biblioteca Nacional de Colombia

<sup>139</sup> Pista 27.

*I*

*Niegas con él lo que hiciste  
y mis sospechas te asombran;  
pero si no le quisiste  
¿por qué te pones tan triste  
cuando en tu casa lo nombran?*

*II*

*Dices que son cosas mías  
y que me estoy engañando;  
mas ¿por qué le sonreías  
cuando él te estaba mirando?*

*III*

*Si ahora en no ser te empeñas  
culpable, como pareces;  
si él te odio y tú le desdeñas,  
¿por qué, por qué tantas veces  
os vi entederos por señas?*

*IV*

*Si no dejaste, en derroche  
de amor, que te acariciara,  
¿por qué te azotó una noche, una noche  
con el pañuelo la cara?*

Esta composición comprende dos períodos asimétricos: el primero con 18 compases y el segundo con 19, incluyendo los compases donde solo hay acompañamiento. Como se puede observar predomina nuevamente el carácter un tanto “libre” en cuanto al esquema formal, claro que cabe aclarar aquí que no todas las composiciones de Morales Pino están escritas bajo este estilo, existen piezas que siguen el más estricto modelo tradicional y cuadrado en sus frases y partes. Sin embargo el valor histórico-musical de esta y otras piezas de su repertorio radica precisamente en el empleo de esas “innovaciones”.

El motivo de este bambuco lo podemos describir como tético: 

El primer período está compuesto por dos frases irregulares directamente relacionadas con la longitud del texto. La primera de ellas abarca los primeros 8 compases subdividido en 2 semifrases, cada una de 3 compases donde está el texto, y 2 compases agregados de armonía (V7 – I). La segunda frase comprende los siguientes 10 compases subdivididos de igual manera en 2 semifrases de tres compases y un agregado final de 4 compases donde nuevamente está presente solo la armonía de acompañamiento (I – V7). En estas secciones de solo acompañamiento se reafirma la tónica y de alguna manera el compositor trata de darle más soporte o coherencia a la forma.

El siguiente período presenta las mismas características irregulares del anterior. En los primeros 8 compases de esta sección nuevamente están presentes 2 semifrases de 3 compases, aunque en esta oportunidad cada una presenta un compás agregado de armonía al final a diferencia del período anterior. Esto equilibra el comienzo de los dos períodos musicales con el mismo número de compases. Enseguida viene una semifrase de 7 compases, con un agregado final de 4 compases en función armónica empleando los grados (IV – I – V – I) a manera de una pequeña coda. En cuanto a la tesitura podemos afirmar que los saltos melódicos de esta canción son de fácil interpretación, así como el ritmo empleado. En cuanto a la armonía, ésta es de corte netamente tradicional con los usuales giros o grados armónicos propios de la tonalidad menor.

En lo relacionado directamente con el texto, este es el caso de una canción de estrofas compuestas: las estrofas son alternativamente quintillas y redondillas octosilábicas. El texto de Eduardo López maneja ritmos métricos dinámicos, proponiendo una estructura métrica uniforme. Las *cuatro preguntas* que sugiere el título corresponden a las cuatro estrofas de la composición. Se trata de confrontaciones del varón con la mujer en la relación amorosa, ante la presencia de un tercero. Las *preguntas* se realizan desde cuatro acciones que vinculan la relación corporeidad-sentimiento: nombrar-entristecer, mirar-sonreír, ver-entender, tocar-amar. A su vez, el texto establece unos presupuestos: el tercero que no es nombrado; una situación previa, similar, en la que se ha insistido en la relación

paralela, desdeñada por considerarse una situación de celos ("Dices que son cosas mías"); una estrecha relación con la familia de la mujer por parte del sujeto del texto y su antagonista, y una negación anterior por parte de ella, cuyas razones son aquí puestas en duda.

Este triángulo amoroso es propuesto a partir de las parejas demanda-negación entre el sujeto del texto y la mujer, por una parte, y negación social-aceptación individual entre la mujer y el tercero en la disputa.

Como es común en el estudio de la mayoría de los compositores colombianos de esta época, no hay constancias oficiales que ubiquen a este bambuco en una determinada fecha, lo más probable es que la música fuera compuesta a finales del siglo XIX y el texto, que pertenece a Eduardo López, fuera incluido por los propios deseos del compositor en los primeros años del siglo XX<sup>140</sup>. Esta canción fue interpretada en varios formatos instrumentales, sobresaliendo la versión para voz y piano, que fue muy difundida, y para voz o voces con acompañamiento de instrumentos de cuerda. Bien podemos decir que dada su popularidad trascendió más allá de los círculos selectos capitalinos y se instauró también en el ambiente popular de la ciudad como en las ya habituales serenatas, pues el compositor era apreciado en los dos grupos sociales que se han mencionado a lo largo de este escrito. Fueron muchos los aportes que Pedro Morales Pino realizó en la *música colombiana* en la transición del siglo en cuanto a su aspecto formal. Pero hubo otro aporte que desde el punto de vista social fue tanto o más importante que estos y fue la encarnación del ideario colectivo de la nacionalidad colombiana a través de la música, es decir, en él confluyó el espíritu nacionalista, la imagen y el modelo de lo que en general se buscaba de una música identitaria y fue reconocido así en el imaginario de toda la sociedad bogotana quien vio en él el mejor medio para representar sus ideales musicales en relación a la identidad nacional de la República de Colombia. Tanto es así, que éste compositor y virtuoso bandolista, es precisamente en el final del siglo, el primero en salir del país en gira

---

<sup>140</sup> Mario Gómez V. "Contribución a la escritura del Bambuco Colombiano". En: *Revista Quirama*. Medellín: No. 1, pp. 33 - 44, 1981. p. 41.

de conciertos dando a conocer este *espíritu colombiano* reflejado en cada una de sus interpretaciones. Podríamos decir que es aquí donde termina este proceso que llevó al bambuco de ser el más “vulgar” de las músicas regionales a la más importante expresión musical del país, de ser un símbolo particular para un colectivo específico a un agente diferenciador y ratificador de la nacionalidad colombiana tanto en el interior como en el exterior. Morales Pino concluye este proceso gracias a la *indumentaria* con que “engalanó” al bambuco legitimando su importancia en la historia social y de la música del país, dando a conocer con todo éxito la *música nacional colombiana* por cada uno de los países que visitó en su camino hacia los Estados Unidos, país donde concluiría su primera y más importante gira de conciertos. En su paso por Nicaragua uno de sus diarios escribió en 1899 lo siguiente:

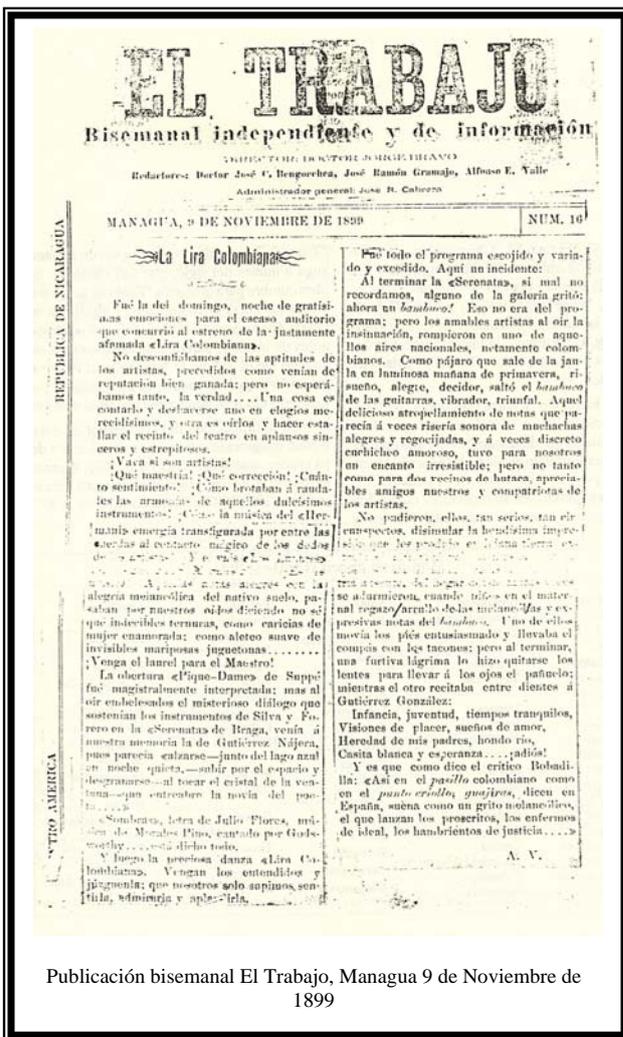


Fig. 51

[...] No desconfiábamos de las aptitudes de los artistas, precedidos como venían de reputación bien ganada; pero no esperábamos tanto, la verdad...una cosa es contarlo y deshacerse en elogios merecidísimos, y otra es oírlos y hacer estallar el recinto en aplausos sinceros y estrepitosos. [...] alguno de la galería gritó: ahora un *bambuco!* [...] los amables artistas al oír la insinuación, rompieron en uno de aquellos aires nacionales, netamente colombianos. Como pájaro que sale de la jaula en la luminosa mañana de primavera, risueño, alegre, decididor, saltó el *bambuco* de las guitarras, vibrador, triunfal. Aquel delicioso atropellamiento de notas que parecían á veces discreto cuchicheo amoroso, tuvo para nosotros un encanto irresistible; pero no tanto como para dos

vecinos de butaca, apreciables amigos nuestros y compatriotas de los artitas. [...] Uno de ellos movía los pies entusiasmado y llevaba el compás con los tacones; pero al terminar, una furtiva lagrima lo hizo quitarse los lentes para llevar a los ojos el pañuelo; [...]<sup>141</sup>.

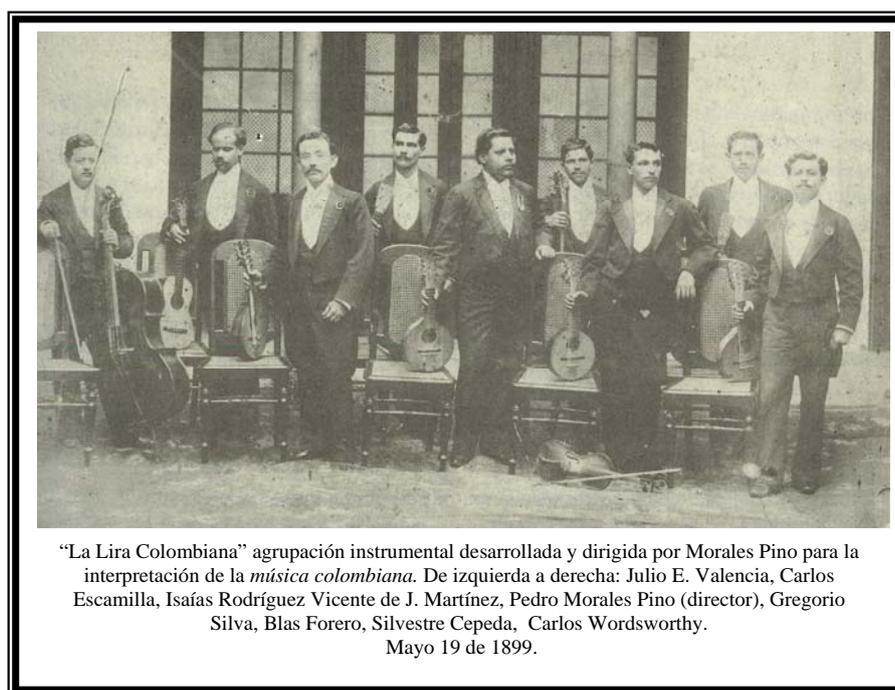
Así como es reseñado en este periódico el impacto de la música de Morales Pino en un auditorio ajeno, de igual manera fueron muchos los comentarios de prensa favorables y, hasta cierto punto, sorprendentes que de la música nacional de Colombia se hicieron a lo largo de su gira por Centroamérica y Norteamérica. Lo importante de esto es que podemos afirmar que aquí concluye el proceso de legitimación musical de la imagen de Colombia frente al mundo y frente a sí misma, pues el bambuco y otros ritmos con igual carga identitaria que el primero ayudó a consolidar, se convierten en la imagen de toda una República. Junto a esto, los instrumentos musicales como el tiple y la bandola, irrumpen también como sinónimo de una nacionalidad y, aunque en algunos casos son vistos como exóticos por la prensa extranjera, la incursión de los mismos en un repertorio “impropio” a su nacionalidad como valeses, temas operísticos y otras músicas de la cultura occidental europea que Morales Pino incluía en sus programas de concierto, hacen ver que su versatilidad o posibilidades musicales pueden equipararse con instrumentos como el violín, la flauta o el piano. Así pues, el repertorio, la interpretación virtuosa, los instrumentos y los instrumentistas, confluyeron para que la música andina colombiana se posicionara con gran éxito, en medio de la transición de siglo, en un país urgido de símbolos identitarios y en un mundo que empezaba a descubrir a una Colombia más allá del indigenismo ancestral.



Fig .52  
Fuente: cuadernillo que acompaña el CD: Pedro Morales Pino, obras para piano. Bogotá: Banco de la República, 2004. [sin número de página].

<sup>141</sup> El Trabajo, Managua 9 de Noviembre de 1899. En Octavio Marulanda y Gladys González. Op. cit., p 97.

La agrupación que conformó Morales Pino para la “re-interpretación” de la música nacional se llamó “*La Lira Colombiana*”, y es posible que su formato se derive de una agrupación española tipo *estudiantina* que visitó a Bogotá a mediados de la década de 1880 llamada *Estudiantina Figaro*<sup>142</sup>. No obstante, la consolidación y desarrollo de una agrupación nacional con un estándar similar a la europea, fue también revolucionaria para la época, pues el formato ya tradicional del *trío* amplió sus posibilidades duplicando cada una de las cuerdas e incluyendo la sonoridad del violonchelo para dar un total de 9 intérpretes en su primera época. Este es otro formato instrumental que se desarrolla gracias al entusiasmo de éste músico colombiano y que así mismo se torna modelo a seguir en la época, pues entrado el siglo XX fueron varias las agrupaciones que siguieron este mismo patrón organológico.



“La Lira Colombiana” agrupación instrumental desarrollada y dirigida por Morales Pino para la interpretación de la *música colombiana*. De izquierda a derecha: Julio E. Valencia, Carlos Escamilla, Isaías Rodríguez Vicente de J. Martínez, Pedro Morales Pino (director), Gregorio Silva, Blas Forero, Silvestre Cepeda, Carlos Wordsworthy.  
Mayo 19 de 1899.

Fig .53

Fuente: Octavio Marulanda y Gladys González. Op. cit., p 63.

<sup>142</sup> Aunque no se ha hecho un estudio serio al respecto, es probable que la Estudiantina Figaro visitara Colombia entre los años de 1885 o 1886 ya que es el período en que, entrando por Venezuela, realizaron una gira por toda Suramérica, generando en algunos países la conformación de grupos musicales afines. Cfr. Eleazar Torres. “El repertorio de las estudiantinas venezolanas”. En: *Revista Musical de Venezuela N° 41*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Viceministerio de Cultura / CONAC, enero – junio de 2000. pp. 227 – 244.

Como se pudo observar a lo largo de este escrito, el bambuco fue portador de una poderosa narrativa en relación con la cultura de Bogotá y Colombia. No solo esta música se incluyó en las diferentes tramas argumentales de la construcción generalizada de lo que podría ser la identidad del país, sino que también fue portadora de narrativas en relación con el individuo mismo, quien encontró, legitimó y reafirmó su ancestro, al descubrir dentro de ella sus propias categorías de interpelación que le permitieron verse a sí mismo, en contraparte del “otro”.

La transformación del bambuco no puede verse como simplemente la transformación del hecho sonoro y el aspecto formal o la diferencia entre uno y otro estilo aislado por sí mismo, como lo han hecho la mayoría de investigadores del fenómeno musical en Colombia, sin el suficiente sustento o argumentación musical, histórico ni social que esto se merece. Más bien, podría decirse, que el bambuco debe verse en función de cómo la vida social y cultural influyeron decisivamente en la construcción de estas diferencias.

El bambuco pasa del siglo XIX al XX convertido en patrimonio nacional, esto lo fijo en el espacio y en el tiempo y hoy, son más las personas que lo contemplan cuando se danza o se interpreta en algún acto o ceremonia pública con el atuendo campesino y la escenografía decimonónica, que los que lo bailan al interior de su vida cotidiana. El bambucos sin perder su valor histórico, cedió su paso a músicas más “modernas” también con ancestro regional, que poco a poco se constituyeron en emblema nacional, pero gracias en parte a un proceso alentado más por intereses económicos y mercantiles, o sea, organización de conciertos, producción discográfica y videográfica, que por intereses nacionalistas, como por ejemplo la *Cumbia* o el *Vallenato* y otra serie de ritmos afines de corte *tropical*, cuya producción apabulla el modesto escenario de la producción *bambuquera* en el país.

Hoy día, en épocas actuales del siglo XXI, el bambuco sigue manteniendo sus dos vertientes específicas: popular y académico, aunque sin ningún reparo discriminatorio; esto es, se siguen escribiendo bambucos instrumentales o vocales al estilo *tradicional*: tiple, bandola y guitarra y de forma tripartita simple (A – B – C) o bambucos instrumentales en

formato sinfónico, para conjuntos similares a los establecidos por Pedro Morales Pino, para virtuosos instrumentistas solistas o bambucos vocales al estilo *lied*, pero todos estos últimos con un elevado sentido de elaboración y *academia*, con mayor interés musical que comercial.



Fig. 54

Fuente: *Colombia a su alcance*. Op. cit., p. 404.

Pero estas circunstancias relacionadas con cuestiones de gusto, economía y valores sociales que rodearon al bambuco y en general a la producción de música andina y que de cierta manera la relegaron a un segundo plano en la segunda mitad del siglo XX, merecen otro trabajo de investigación y sería inútil tratar de esbozar una justificación en pocas líneas. No obstante, el bambuco guardó una hegemonía de más de 100 años como la más destacada de

las músicas de Colombia, pero, pese a que comparte su etiqueta nacional con otras, no hay que olvidar, sobre todo, que fue la primera y tal vez la única en encarnar el *alma del pueblo*.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito se ha podido ver como el bambuco tuvo un significado durante el siglo XIX que fue bastante más que una simple denominación para diferenciarlo de otras manifestaciones musicales surgidas al interior de la región andina colombiana, para convertirse en un factor simbólico de la nacionalidad de este país. Esta significación se atribuyó en el seno de un delicado proceso enmarcado por la búsqueda, construcción y reafirmación de una identidad nacional, que revirtió directamente sobre la dinámica de esta música desde el punto de vista social y musical; es decir, todas las transformaciones presentadas por el bambuco a lo largo del período de estudio fueron determinadas por los diversos usos, valores, actitudes y motivaciones que esta música despertó en la sociedad bogotana decimonónica, los cuales también incidieron directamente en su recepción, divulgación y aceptación.

Una de las características fundamentales de la música de bambuco del siglo XIX fue el uso de un ambiente armónico netamente tonal que, combinado con la melodía, enmarcaba los dos estilos que predominarían en el resto del siglo: *popular* y *académico*. Éstos fueron el producto de un entorno cultural diferente y específico, determinado por los valores y la imagen social vinculados con el mismo. El primer tipo de bambuco se caracterizó principalmente por tener un ambiente marcadamente campesino, transmitido generalmente por tradición oral, en algunos casos sin autor reconocido y sin la intervención de una grafía musical, sustentado en una secuencia armónica bastante simple y una melodía que, según las primeras evidencias conocidas, da la sensación de tener rasgos que pueden ser considerados como “arcaicos”, posiblemente derivados de las escalas pentatónicas usuales en grupos campesinos e indígenas de la parte sur del país, que probablemente se asentaron en Bogotá durante las primeras décadas del periodo de estudio. En contraposición a este

tipo de bambuco se puede encontrar el bambuco *académico*, desarrollado alrededor de la mitad del siglo XIX y que se mantuvo paralelo al primero. Se caracterizó principalmente por tener un mayor grado de elaboración armónica y unas formulaciones melódicas más tonales, por tener un autor identificado y por presentarse generalmente escrito en partitura; particularidades que pueden obedecer al grado de formación académica del compositor, pues es quien introduce y desarrolla estas “novedades” según cree conveniente para soportar su idea melódica y con la intención de dar autoría y originalidad a su obra. Estas características compositivas estuvieron determinadas por la influencia de un contexto más urbano, que generó a su vez una diferencia importante con respecto al bambuco campesino, es decir, mientras para los compositores urbanos tenía un mayor peso la elaboración académica melódica y armónica, y la creación concebida como originalidad, en el contexto rural se valoraba más el componente funcional de la música, bien fuera de baile o canción, sin importar que estuvieran sustentadas en formulaciones musicales más comunes.

La búsqueda de una nacionalidad colombiana fue una situación determinante en la Colombia del siglo XIX desde el momento en que queda desmembrada la idea bolivariana de La Gran Colombia. Como un engranaje fundamental en este proceso de construcción y consolidación identitaria, el bambuco se convirtió en la música más determinante gracias a varios factores de tipo axiológico que, al iniciar el siglo en cuestión, están delimitados dentro de una colectividad regional específica que se puede ubicar en la parte sur del país. Allí, y según los registros históricos, el bambuco ya tiene un carácter simbólico que va mucho más allá de la simple estructura musical en sí, y puede afirmarse que está implícito dentro del imaginario y la idiosincrasia de una población minoritaria, pues el bambuco es aceptado como propio y utilizado como oposición a músicas foráneas ya en la etapa independentista. Durante este periodo, la relevancia social de esta música se limita a una región principalmente, y la imagen indígena y campesina que tiene es utilizada como símbolo de argumentación de identidad al justificar en ello la opresión española, generando a su alrededor una imagen de hermandad sin distinción de clase o *raza*; elementos que años después serán decisivos para enmarcar el posicionamiento del bambuco como música nacional.

El arribo del bambuco a Bogotá se puede documentar alrededor de la década de 1830 y, aunque la prueba de ello lo ubica dentro de un contexto de clase alta y bajo el formato de música de concierto, es evidente que su presencia en la capital del país ya se estaba haciendo de manera progresiva, con la continua migración a la ciudad de colectividades del sur del país, especialmente del sector rural, lo cual influyó en el desarrollo melódico y armónico de éste. Sin embargo es en Bogotá donde se inicia el proceso arduo y complicado del desarrollo musical y social de esta música andina colombiana. Se escenifica y se establece entonces el conflicto identitario dado por el encuentro de los dos grupos sociales más importantes en la Bogotá del siglo XIX: la elite y la clase popular, de la cual hacían parte fundamental para la economía los artesanos. El afán “civilizador” de los primeros y su preocupación por semejarse cada vez más a burguesías europeas, impuso sobre los segundos una serie de elementos sociales y políticos amparados por las filosofías partidistas liberal y conservadora. Este dualismo impidió la formación de un Estado capaz de integrar el interés general, provocando diversas manifestaciones sectoriales de identidad y, así mismo, una marcada tipificación política. Prácticamente se excluyeron de manera oficial todas aquellas manifestaciones culturales que se identificaban con la imagen de un verdadero país libre y soberano para dar lugar preferente a elementos simbólicos foráneos impulsados por un deseo “civilizador” de la clase dominante, que colisionó con la ideología popular de la ciudad, desencadenando continuas contiendas sociales durante todo el siglo.

Una de las dificultades más importantes a la hora de establecer y desarrollar una sola identidad colectiva durante las primeras décadas del siglo XIX en Bogotá, fue el establecimiento de un perfecto hermetismo, que delimitó completamente los grupos sociales existentes en la sociedad capitalina, *estigmatizando* las características específicas de cada uno, las cuales se enmarcaban en conceptos axiológicos excluyentes entre sí y, esto en cierta manera, los llevó a convertirse en un paralelo de determinada ideología. En este momento el bambuco, música plenamente instaurada en el sector popular, empieza a transformarse en el emblema de esta colectividad en Bogotá, pues es el primero que mana de la identificación imaginaria de símbolos que pudieran ser reconocidos tanto por los propios como los foráneos. Su posicionamiento es el producto de la disputa por la construcción de

la identidad colombiana en la que, no sólo las acciones, sino los elementos expresivos integrantes de cada “subcultura” participaron en una gran contienda para tratar de establecer lo que podría llamarse una “cultura colombiana”. El bambuco no está bien visto por la elite capitalina, pues esta música no encierra sus aspiraciones sociales, ya que en medio de ese hermetismo simbólico de clases, lo que representa el bambuco no corresponde con la imagen que ellos quieren proyectar. Se podría afirmar que el gran inconveniente enfrentado por el bambuco en su proceso de posicionamiento como la máxima expresión musical colombiana, fue su carencia de cualidades indispensables para ser asumido como parte integral de un país civilizado, al menos dentro de los parámetros de los estratos sociales más altos, percepción que encerraba los objetivos de este colectivo y de la clase política de Bogotá. Sin embargo, al acercarse a la primera mitad del siglo en cuestión, el surgimiento y desarrollo de un pensamiento de orientación nacionalista, que buscaba todo aquello que se pudiera argumentar como propio, no pudo dejar de ver en esta música un agente importante que encarnaba una posibilidad verosímil y potente de ideal de nación para el pueblo bogotano.

Bajo esta misma línea se establece la concepción dispar de los instrumentos musicales vinculados con la clase social. Es decir, prima en la elite de Bogotá el piano, lo cual es símbolo de clase, civilización y poder económico, mientras que los instrumentos de percusión, el tiple, la bandola e incluso la guitarra, se vinculan con la clase popular, pues se asocian con el bambuco. En otras palabras, el repertorio musical de determinado instrumento, era directamente relacionado con el grupo social que se le adjudicaba. Completa este escenario, cerca de la mitad del siglo XIX, la aparición y desarrollo del estilo musical europeo, el cual es asimilado completamente por la clase alta capitalina que vio en la música de corte académico o *culta* el espacio oportuno para seguir instituyendo una diferencia étnica y social cada vez más evidente. Es decir, todos los elementos que de una u otra manera se han convertido en un factor diferenciador de clase respecto de la colectividad elitista de Bogotá, se han vuelto su equivalente.

Es gracias al desarrollo de la Comisión Corográfica que se puede empezar a hablar con bases documentales del posicionamiento de una identidad dada por la imagen de lo popular, ya que la narración detallada de esta importante empresa científica sobre cada una de las características de la población, creó una noción entorno al concepto de identidad fuertemente apoyada en las distintas representaciones gráficas realizadas por los dibujantes de la comisión, en las cuales se reproducía parte de la vida cultural de los diferentes pueblos del país, primando por su puesto lo *natural* o lo más tradicional, donde lo campesino e indígena llevaba las de ganar. Esto incitó a desarrollar sobre el bambuco, y de manera más generalizada, su papel funcional y utilitario, al ser ahora la música encargada de asumir el rol diferenciador de clase y arraigo nacional, generando en la colectividad popular toda una conciencia hacia lo que puede denominarse propio, característico o genuino, y que pueda servir como contraposición a los elementos circulantes en la clase antagónica.

En estas fechas, el bambuco se percibe como una música con alta pertenencia para el sector popular de Bogotá, pues cumplía con los requisitos exigidos por su imaginario cultural (etnicidad, ancestro y tradición, principalmente). Tanto así que generó entorno a él dos nuevos criterios complementarios: en primer lugar el uso, referido aquí a su presencia en el acompañamiento de todas o la mayoría de las celebraciones o festividades particulares de esta colectividad; y, en segundo lugar, la funcionalidad, en tanto el bambuco actuaba como “diferenciador” de ellos con los otros, es decir, lo popular frente a lo culto, con las implicaciones intrínsecas de significado social que esto conlleva.

Es así como a mediados de siglo se distinguen básicamente tres percepciones distintas sobre este género musical o tres tramas narrativas determinadas por diversos parámetros espacio-temporales y socioculturales: la primera mantiene invariable e inamovible la idea de pertenencia con la clase popular, y cuya función lo determina como agente diferenciador de clase y símbolo de resistencia. La segunda, aunque similar a la anterior, se preocupa más por el concepto tradicional de la música, dejando estático su significado, congelando en el tiempo y en el espacio su escenificación, denigrando la inclusión de elementos que —

según su parecer— están fuera de su contexto tradicional. Y por último, está la percepción demarcada por una especie de compromiso social que empieza a velar o a desarrollar un proceso de “dignificación” de su música. El bambuco, pues, se había convertido en un eficaz agente interpelador ofreciendo diferentes posibilidades para la construcción de la identidad nacional, articuladas a través de cada uno de los elementos y códigos convergentes en él: música, danza, canciones, atuendo, etc. Factores que tomarían interpretaciones, manifestaciones y rumbos distintos en lo restante del siglo.

Durante esta segunda mitad de siglo, el proceso más interesante quizá fue el desarrollado en el entorno de la clase alta de la capital. En este sentido se puede ver básicamente cómo dentro de esta colectividad, se toma conciencia de pertenecer a un grupo humano definido o a una *etnia* particular: la *neogranadina*. Esta toma de conciencia implicó la construcción de una percepción sobre el bambuco distinta a la habitual de esta época, es decir diferente a como la veía el colectivo popular. Sin embargo, se apropiaron de ella a su manera y la revistieron con sus propios valores simbólicos que la harían digna de ser su representativa. En resumidas cuentas, se trata del cambio de actitud que empieza a generarse entorno al bambuco en la clase alta de la capital, donde ésta, y como una especie de metáfora de “acuerdo social”, asume algunas imágenes de lo popular pero apoyadas en el carácter simbólico del mismo y no como una música habitual o común en su práctica musical, como sí lo era para la clase popular.

Factores determinantes en este proceso fueron la identificación y la fijación; circunstancias que contribuyeron decisivamente a la dinámica del bambuco y que surgieron en medio de la oposición o divergencia conceptual entre los distintos grupos sociales. En primer lugar, la sociedad bogotana tomó conciencia de la existencia e importancia del bambuco dentro de su contexto sociocultural y, por supuesto, dentro del proceso de construcción de una nueva identidad nacional: identificaron y asignaron una serie de valores entorno a él, basados en los conceptos de tradición, etnicidad y diferencia. De otra parte, al estar identificadas estas características, se convirtieron en una especie de marco de referencia o cuadro ideacional, fijando una serie de pautas casi inamovibles sobre los criterios estéticos e ideológicos de

cada una de las colectividades relacionadas con el bambuco que, de una u otra forma, determinaron los bambucos compuestos posteriormente.

La década de 1860 es un período en donde ya se puede considerar socialmente asumido el hecho de designar a esta música como “la música nacional”, reconocida como tal en todos los sectores sociales, aunque esto no implicó una aceptación contundente en la elite de la ciudad. No obstante, en esta época ya se puede hablar del bambuco y su amplia y generalizada relevancia social, reflejada en cada una de las distintas concepciones y significados que se generaron entorno a él: conciertos, publicaciones, celebraciones, ideología sociopolítica, imagen y símbolo de nacionalidad (ruana + sombrero + alpargates = campesino colombiano), “civilización” de su música, entre otros. Ahora, cuando la relevancia social generada por el bambuco es más amplia, son muchos más los acontecimientos y personalidades relacionados con él: el bambuco ha extendido su *uso*. Pero de todos estos aspectos —y musicalmente hablando— fue el deseo y el impulso civilizador de la clase alta de Bogotá el que siguió desarrollándose, mientras que, para la colectividad popular, la idea del bambuco ya estaba plenamente identificada y asumida, es decir, la identidad comprometida con su música estaba directamente ligada a su noción de nacionalidad y a su propio límite social, cerrando así el paso a bambucos que presentaran cierta tendencia *burguesa*, bien en su forma, bien en su organología. Desde este punto de vista instrumental, la bandola y el tiple experimentan un gran desarrollo morfológico y técnico interpretativo, puesto que si dichos instrumentos pretendían formar parte de la identidad nacional, tal y como la concebían en la clase alta de Bogotá, deberían cumplir con ciertos requisitos.

La posición privilegiada del bambuco en esta parte del siglo le permitió acarrear consigo varios elementos familiares. Ahora, a diferencia de la década anterior, donde el proceso simbólico del bambuco en la elite bogotana no incluyó su instrumental característico en la práctica real, en este momento el proceso está enfocado hacia la reafirmación y legitimación de cada uno de sus elementos, o sea, los correspondientes a la idea “original” o tradicional de esta música. En este sentido, los instrumentos populares empezaron a

hacer su incursión pasando a ser importantes agentes simbólicos de la identidad nacional por lo que representan. Así que, tanto el bambuco como su organología característica, se beneficiaron uno del otro en una especie de simbiosis destinada a fortalecer y expandir su relevancia social. Esto desembocó en la profesionalización de constructores de instrumentos nacionales y en la aparición de los primeros métodos de enseñanza de carácter pedagógico para el aprendizaje de éstos. Ahora, al adquirir estos instrumentos un nuevo valor social, con los mismos acabados y la perfección estética de los instrumentos extranjeros, son capaces de expresar por sí mismos la idea de *colombianidad* de acuerdo con la ideología civilizadora de la época.

Este creciente interés en la música y danza nacionales se conjugó con las aspiraciones de algunos “ilustrados” del momento, que empezaron a explorar y a buscar los diferentes aspectos históricos y sociales del pueblo colombiano influenciados por el *romanticismo* del momento. Ellos procuraron rastrear —bien fuera en medio de la investigación rigurosa o de la más aventajada imaginación— aquellos valores culturales hasta su mayor “primitivismo”, con el fin de construir entorno al fenómeno de estudio algo así como un *mito*, producto del criterio axiológico del investigador y determinado por las nociones de antigüedad, etnicidad, ruralidad y ancestro. Para este periodo surgen, maduran y conviven tres teorías que debaten el posible origen del bambuco en Colombia: de procedencia africana, la primera; de hibridación musical, la segunda; y producto de una mala imitación española, la tercera. Esto, aunque trascendental en su momento, no fue determinante en el camino hacia la asignación del bambuco como la música única y oficial de Colombia. Pues varios “ideólogos” de la nación o personalidades influyentes como Rafael Pombo, Juan Crisóstomo Osorio y José María Samper, entre otros, enfatizan su antigüedad histórica y lo posicionan más allá de sus registros conocidos, justificando su presencia en el periodo de independencia y formación de la nación. Esto confirma su alto valor simbólico e identitario, y lo fija en unas circunstancias espaciales específicas altamente significativas para el país, incrementando su dinámica actual al etiquetarlo de otra forma y al dotarlo de un sentido mucho más nacionalista, aceptado por la mayoría, sin reparo ni comprobación histórica alguna.

Estas diferentes concepciones entorno al bambuco son el reflejo, de una u otra manera, de las diferentes percepciones de la sociedad bogotana para las últimas décadas del siglo XIX. La categoría social del bambuco, para esta época, alude incuestionablemente no sólo a la producción musical sino al valor simbólico con contenido identificatorio para la sociedad colombiana en general, donde la falta de simultaneidad entre los diferentes actores sociales del país, motivados por el ambiente sociopolítico y cultural, hace que sea visto desde diferentes perspectivas, pero sin alterar su marco de significado; significado que tiene que ver siempre con la idea de *colombianidad*.

En los bambucos compuestos alrededor de las últimas décadas del siglo XIX se pudieron identificar claramente dos aspectos: uno por la estructura formal y el otro, por su organología. Dentro del primer aspecto, se estableció con más propiedad una estructura básica formal de bambucos, bien sean vocales o instrumentales, estableciendo una cantidad limitada de frases, por lo general de 8 compases cada una, con algunos giros armónicos y melódicos, aunque “audaces” en algunos casos, siempre *cantables*. De otra parte quedó diferenciado claramente el perfil melódico, esto es, complejidad y virtuosismo cuando el bambuco es netamente instrumental (parte de bandola) o modestos saltos y ritmo moderado, cuando el bambuco es vocal. En el segundo aspecto quedaron determinadas las características y la capacidad interpretativa del tiple, la bandola y la guitarra, instrumentos que conformarían el trío andino colombiano, elevando el nivel técnico de los intérpretes y haciendo que el conjunto no funcionase como instrumentos aislados, sino como uno solo, con un nivel de dificultad interpretativa muy próximo a la música extranjera que tanto encantaba a la clase alta de Bogotá. Esto no hubiese sido posible sin la aparición de Pedro Morales Pino y algunos de sus contemporáneos que, debido en parte a su preparación musical, aplicaron varios parámetros de la música culta y académica a la música popular. Esto dio como resultado que en la música de Morales Pino se viera reflejada la encarnación del ideario colectivo de la nacionalidad colombiana. Es decir, en él confluyeron el espíritu nacionalista, la imagen y el modelo de lo que en general se buscaba de una música identitaria. Y fue reconocido así en el imaginario de toda la sociedad bogotana quien vio en él el mejor medio para representar sus ideales musicales en relación a la identidad nacional

de la República de Colombia. Así pues, el repertorio, la interpretación virtuosa, los instrumentos y los instrumentistas, confluyeron para que la música andina colombiana se posicionara con gran éxito, en medio de la transición de siglo, en un país urgido de símbolos identitarios y en un mundo que empezaba a descubrir a una Colombia más allá del indigenismo ancestral.

En resumen, y acudiendo a la periodización propuesta por el musicólogo venezolano Hugo López Chirico a propósito del nacionalismo musical en Latinoamérica<sup>143</sup>, podemos decir que durante las primeras décadas del siglo XIX en Bogotá la producción de bambucos estuvo enmarcada en un *proto-nacionalismo*, en donde esta música fue netamente de corte popular sin ninguna pretensión academizante, ajena a la estética civilizada de la elite de la capital. El período correspondiente entre las décadas de 1840 a 1860, estuvo enmarcado en un *nacionalismo subjetivo*, donde primó la necesidad de expresar los valores nacionales a través del bambuco, junto con una búsqueda de medios técnicos para conseguirlo. Y por último, las décadas de 1870 a 1890 se pueden enmarcar en un *nacionalismo objetivo*, donde existe una conciencia propiamente dicha hacia el rol nacionalista del bambuco, identificando su intencionalidad y propósito compositivo, que recoge en sí mismo aquello que le permite identificar a la nación que representa por medio de su música.

---

<sup>143</sup> Citado en: Fidel Rodríguez Legendre. “Música y nacionalismo durante el Guzmanato (1870 – 1888)” En: *Revista Musical de Venezuela N° 41*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Viceministerio de Cultura / CONAC, enero – junio de 2000, p. 199.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes siglo XIX

- BOLIVAR, Simón. *Carta de Jamaica*, Caracas: Presidencia de la República, 1972.
- CAICEDO R., José. "El Tiple". Biblioteca virtual Luis Ángel Arango de Bogotá. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-c/cosi/cost6a.htm> (febrero 14 de 2003)
- CARRASQUILLA, Tomás. *Obras Completas*. Madrid: Espasa, 1952.
- CORDOVÉZ M. José Maria. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ed. Elisa Mujica. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. (1893).
- CORTAZAR, Roberto [copilador]. *Cartas y Mensajes del general Francisco de Paula Santander*. Bogotá: librería voluntad, 1953. Vol. I.
- D' ALEMAN, Telésforo. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1877.
- . *Método completo para aprender con perfección a tocar la bandola*. Bogotá: Edición del autor, 1885.
- DIAZ, Eugenio. *Manuela*. Cali: Carvajal y compañía, 1967 [Ed. Original 1858].
- ISAACS, Jorge. *Maria*. Bogotá: Librería colombiana Camacho Roldán & Tamayo, 1922, Edición definitiva publicada de acuerdo con anotaciones, adiciones y correcciones del autor. [Ed. Original 1867].
- LÓPEZ, Manuel Antonio. *Recuerdos Históricos*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955. [Editado originalmente en 1878]
- OSORIO Y RICAURTE, Juan C. "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia" en: *Repertorio Colombiano*, Vol. III, No. 15, sep. 1879, pp. 161 – 168.
- POMBO, Rafael. *Obras completas*. Bogotá: Banco de la República, 1947.
- PRICE, Jorge. *Memoria histórica del Fundador y Director de la Academia Nacional de*

*Música desde su fundación hasta diciembre de 1887.* Bogotá: Imprenta de la Luz, 1888.

SUAREZ, José Eleuterio. *Método fácil para aprender los tonos del tiple.* Bogotá: [s.f. ni casa Editorial, ca. 1868].

VERGARA Y VERGARA, José María. *Historia de la Literatura en Nueva Granada desde la Conquista hasta la Independencia (1538 – 1820).* Bogotá: Librería Americana, 1905. [Ed. Original 1867].

VITERI, José. *Método completo para tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro.* Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón y Cia., 1868.

### **1.1 Publicaciones periódicas:**

*El Tiempo.* Bogotá: febrero – julio de 1857.

*La Reforma.* Bogotá: noviembre 10 de 1884.

*El Album.* Bogotá: mayo 26 de 1856.

*El Trabajo.* Managua: Noviembre 9 de 1899

## **2. Fuentes siglo XX**

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Instrumentos musicales, Folklore colombiano.* Bogotá: Banco popular, 1991.

-----, *La música folclórica colombiana.* Bogotá: Universidad Nacional, 1973.

AÑEZ, Jorge. *Canciones y recuerdos.* Bogotá; Ediciones Mundial, 1951.

ARBOLEDA, ENRIQUE. *Estadística general de la Nueva Granada.* Bogotá: Imprenta Nacional, 1905.

BELTRANDO – PATIER, Marie – Claire (Director). *Historia de la música.* Madrid: Espasa, 2000.

BERMÚDEZ, Egberto. *Los instrumentos musicales en Colombia.* Bogotá: Universidad Nacional, 1985.

- . *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de música, 2000.
- . “La clasificación de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo”. En: *Revista Colombiana de investigación musical*, Vol. 1, N. 1. Bogotá: Universidad Nacional, 1985. pp. 3 – 23.
- BARNEY – CABRERA, Eugenio [director científico de la obra]. *Historia del Arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, S.A., 1983. 13 vols.
- BUSHNELL, David, y otros. *Colombia en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta, 1999.
- DAVIDSON, Harry. *Diccionario folklórico de Colombia, Música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República, 1970. 3 vols.
- DE GREIFF, Hjalmar y FEFERBAUM, David (editores). *Textos sobre música y folklore*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 2 vols.
- Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad general de Autores y Editores 2000. 10 Vols.
- DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de música, 1998.
- . “La música sinfónica en Colombia en el siglo XIX”. En: *Revista Colombiana de investigación musical*, Vol. 1, N. 1. Bogotá: Universidad Nacional, 1985.
- . “Música en tiempos de guerra”. En: *Memoria de un País en guerra. Los mil días: 1899-1902*. Gonzalo Sánchez, Mario Aguilera (Eds.). Bogotá: Planeta – Universidad Nacional de Colombia, 2001, pp 251 – 267.
- FONTALVO, José. *Colombia y su música: canciones y fiestas de la región Andina*. Bogotá: edición del autor, 1995, vol. 2.
- FRIEDMAN, Nina y AROCHA, Jaime. *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta, 1986.
- GALVEZ V., María Cristina y CABRERA, Jaime Hernán (compiladores). *Cultura y Carnaval*. Pasto: Ediciones Uninariño, Fondo mixto de cultura de Nariño, Banco de la República, Ministerio de Cultura, 2000.
- GIRALDO J., Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1980.

- GOMEZ A. Horacio. *Diccionario de la Historia de Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés, 1984.
- GOMEZ V., Mario. "Contribución a la escritura del Bambuco Colombiano". En: *Revista Quirama*. Medellín: No. 1, pp. 33-44, 1981.
- GONZÁLEZ E. Jesús Emilio. *Víctor Manuel Guerrero Agüedo: Vida y Obra*. Inédito: 1997.
- , *Música y Academia durante el siglo XIX en Colombia*. Inédito: 1999.
- , *Repertorio Colombiano para guitarra en el siglo XIX*. Inédito: 2001.
- GONZÁLEZ P. Marcos. *Bajo el Palio y el Laurel: Bogotá a través de las manifestaciones Festivas dicimonónicas*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas 1995.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. *Compositores colombianos, vida y obra*. Bogotá: Colcultura, 1992. Catálogo no. 1.
- JARAMILLO, Lucía y TRUJILLO, Mónica. *Trece danzas tradicionales de Colombia, sus trajes y su música*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1991.
- JARAMILLO U. Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Alfaomega Grupo editor, S. A. de C. V. 2001.
- KÖNIG, Hans-Jochim. *Camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de Formación Del estado y de la Nación en la Nueva Granada, 1775 – 1856*. Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1994.
- LEON, Estanislao (Hno.) *Historia de Colombia*. Bogotá: Stella, 1970.
- LIÉVANO A. *Los Grandes Conflictos Sociales y Económicos de Nuestra Historia*. Bogotá: Intermedio, 2002.
- LONDOÑO, Alberto. *Danzas Colombianas*. Medellín: Ediciones Universidad de Antioquia, 1998.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- , LÓPEZ, Fabio y ROBLEDO, Ángela (editores). *Cultura y Región*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad

- Nacional de Colombia, 2000.
- MARTINEZ, Carlos. *Santafé: capital del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Banco Popular. Fondo de promoción de la cultura, 1987.
- MAZUERA M., Lubín Enrique. *Orígenes históricos del Bambuco: Teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta departamental, 1972.
- MIÑANA B., Carlos. *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1987.
- MUSEO DE DESARROLLO URBANO DEL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO. *Bogotá, CD. Instante, memoria, espacio*. Bogotá: ICONO multimedia, 1998.
- NARANJO M. Enrique. “El origen del Bambuco colombiano”. En: *Popayán*, Popayán: N. 184 – 187, pp. 213 – 216, 1940.
- NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. Barcelona: Labor: 1983.
- OCAMPO LOPEZ, Javier. “Colombia en su Historia”. En: *Colombia a su alcance*. Bogotá: Planeta colombiana editorial S. A., 1999. pp. 180 – 192.
- . *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: Ancora, 1985.
- PARDO T., Andrés. La cultura musical en Colombia. *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966, Vol. 20, t. 6.
- PARDO T., Andrés y BERMUDEZ S., Jesús. *La guitarrería popular de Chiquinquirá*. Bogotá: Universidad Nacional, 1963.
- PARDO T., Andrés y PINZON U., Jesús. *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional, 1964.
- PERDOMO E., José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: ABC, 1963.
- . *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Editorial arco, 1979.
- . *El Archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- PINZON U., Jesús. “La música Vernácula del Altiplano de Bogotá”. En: *Boletín Interamericano de música*. Washington, No. 77, pp. 15-30, 1970.

- POSADA FERNANDEZ, Dalila [coordinación general]. *Colombia viva*. Bogotá: casa editorial El Tiempo, 2000.
- PUERTA, David. *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP, 1988.
- RANDEL, Don (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1997.
- RESTREPO D., Hernán. *A mi cántenme un bambuco, más un complemento gráfico con un estudio técnico de Luis Uribe Bueno*. Medellín: Autores antioqueños, 1986.
- RODRÍGUEZ LEGENDRE, Fidel. “Música y nacionalismo durante el Guzmanato (1870 – 1888)” En: *Revista Musical de Venezuela N° 41*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Viceministerio de Cultura / CONAC, enero – junio de 2000. pp. 191 – 208.
- ROJAS, Cristina. *Civilización y Violencia: la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma, 2001
- ROSA, Andrés. *Esencia, estilo y presencia del “rajaleña”*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1964.
- RUEDA VARGAS, Tomás *La sabana de Bogotá*. Bogotá: Editorial Minerva, S.A., [s.f.]
- SANCHEZ C., Efraín. *Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada (1809 – 1885)*. Bogotá; Fondo Cultural Cafetero, 1987. p.129.
- TORRES, Eleazar. “El repertorio de las estudiantinas venezolanas”. En: *Revista Musical de Venezuela N° 41*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Viceministerio de Cultura / CONAC, enero – junio de 2000. pp. 227 – 244.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publisher Limited, 1989. 20 vols.
- URRUTIA, Miguel y ARRUBLA, Mario. [Directores de edición] *Compendio de estadísticas históricas de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970.
- VILA, Pablo. *Identidades Narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones*. Trans-Transcultural Music Review, 2 Castelló, Universitat Jaume I. [www.2.uji.es/trans](http://www.2.uji.es/trans).
- SALAZAR G. Noel. *Ayer y hoy en mis canciones*. Manizales: Andina, 1990.
- SÁNCHEZ, Efraín. *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la comisión corográfica en la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República-El Áncora editores, 1998.

## 2.1 Publicaciones Periódicas

*Boletín de Programas de la Radio Difusora Nacional de Colombia:*

- Número 162, Bogotá, julio de 1960.
- Número 200, Bogotá, abril de 1961.
- Número 226, Bogotá, abril de 1966.
- Número 229, Bogotá, julio de 1966.
- Número 230, Bogotá, agosto de 1966.

## 2.2 Textos Metodológicos

CRUCES, Francisco y otros (Eds.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta S. A., 2001.

DIAZ V., Luis. *Música y culturas*. Madrid: Eudema, 1993.

GARCÍA C., Nestor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.

LONDOÑO F., María Eugenia. *La música en la comunidad indígena Eberá – Chamí de Cristiana, Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2000.

LLACER PLA, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real musical, 1997.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

-----, *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Balmes: Deriva, 2000.

MENDEZ, Carlos. *Metodología: diseño y desarrollo del proceso de investigación*. Bogotá: Mc Graw-Hill, 2001.

NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1996.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, S. A., 2000

PEREZ F., Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. España: Sapan Press Universitaria, 1997.

### 3. Partituras

#### 3.1 Partituras editadas

*El Aguacero*. En: TRUJILLO M. Gabriel [investigación y arreglos]. *La Guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia (Tomado del cuaderno de música de doña Carmen Caycedo)* Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990, p. 16.

*El Miranchurito*. En: MAZUERA M., LUBÍN Enrique. *Orígenes históricos del Bambuco: Teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta departamental, 1972, p. 25.

GUARÍN, Joaquín. *El Granadino*. En: DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de música, 1998, (edición de uso) p. 24 – 25.

*La guaneña*. En: MAZUERA M., LUBÍN Enrique. *Orígenes históricos del Bambuco: Teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta departamental, 1972, p. 24.

*La Vencedora*. En: PIÑEROS C. Joaquín (textos). *La música del Libertador y otras obras de sentimiento Histórico Colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994, p. 27.

MORALES PINO., Pedro. *El Fusagasugueño* Bogota: Editorial Musical H. Conti, 1960.

----- *Cuatro Preguntas*. [s.f. ni casa editorial].

----- *¡Ya ves! (bambuco)*. Bogotá: Editorial Musical H. Conti [s.f.].

----- *Nunca mía serás (bambuco)*. [s.f. ni casa editorial]

----- *Lejos de ti (bambuco)*. G. Navia – Editor. [s.f. ni ciudad de edición]

PARRAGA, Manuel María. *El Bambuco. Aires Nacionales Neogranadinos variados para el Piano Op. 14*. Imprenta de Breitkopf & Härtel à Leipsique. [s.f.]

### 3.2 Manuscritos

*El Huérfano*. Fondo Perdomo escobar, Biblioteca Luis ángel Arango de Bogotá. [s.f.]

*El Miranchurito*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, [s.f.].

GUERRERO A., Víctor M. *A mis colegas, De buen humor, Pacho Lamus, Dinamita, Salazar de las Palmas (bambucos)*. [s.f.]. Colección de Jesús E. González. Espinosa.

*La guaneña*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, [s.f.].

*La Morena*. Fondo Perdomo escobar, Biblioteca Luis ángel Arango de Bogotá. [s.f.]

MATA G., Nicomedes. *Cucarrón*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, [s.f.].

MORALES PINO., Pedro. *El Fusagasugueño*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, [s.f.].

----- *Fantasia sobre dos temas colombianos*. Manuscrito, Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, 1974.

----- *Fantasia sobre dos temas colombianos*. [Versión para cuerdas andinas colombianas]. Adaptación: Noro Bastidas, 1995. Colección Jesús E. González.

POMBO, Rafael y SINDICE Orestes. *Bambucos Patrióticos*. Existe copia del manuscrito en: Bogotá: Hojas de Cultura Popular Colombiana, Nos. 10 - 11 de 1951.

SOTO, Elías M. *Las Brisas del Pamplinita*. Bambuco para voz y piano. [s.f.]. Colección Jesús E. González Espinosa.

SUÁREZ. José Eleuterio. *Manchao*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, [s.f.].

----- *Palonegro*. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia [s.f.]

## DISCOGRAFÍA

*El Bambuco. Aires Nacionales Neogranadinos variados para el Piano Op. 14.* Patricia Pérez de Hood (piano). COR 00238/ CDM, 1987.

*El Granadino, la música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 - 1860).* Bogotá: Fundación de música, DM – MA – HCOLOO2 – CD98. 1998.

*Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938.* Bogotá: Fundación de Música, (CD 2) DM – MA – HACOL004 – CD00.

*Introducción al cancionero noble de Colombia.* Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. CD's Vols. 1 – 2. [s.f.]

*La música del Libertador y otras obras de sentimiento Histórico Colombiano.* (CD). Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.

*Memorias musicales colombianas Vol. 4.* Alcaldía Mayor Santafé de Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, CD No 4. 2001.

*Música Religiosa de Negros nortecaucanos.* Medellín: Sonolux, LP 01(9935)01090. 1986.

*Opus II Trío, desde el alma de Colombia.* Medellín: Codiscos, CD. No. CO6545.

*Sexto sentido.* Sexteto de cámara colombiano. Bogotá, estudios Cimarrón, 1997.

*Pedro Morales Pino, obras para piano.* Claudia Calderón, pianista. Bogotá: Banco de la República, 2004.

*Pedro Nel Martínez y sus artistas invitados.* Colombia: FONOCARIBE LTDA. 1995.

*Ronda lírica.* Pasto: Discos Chavez 1995.

“Willis y Escobar”. Remasterización de la grabación original realizada en New York por el sello Víctor el 19 de mayo de 1919. En: RICO SALAZAR, Jaime. *Joyas de la Canción Colombiana No. 5.* Bogotá: Club internacional de Coleccionistas de Discos y amigos de la canción popular. [inédito y s.f.]

*X Festival Ruitoqueño de música colombiana, Mesa de las tempestades 2000.* Ruitoque:  
[sin casa productora específica] 2000. CD's Vols. 1 – 2.