

**CARACTERIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO  
NACIONAL. LAS ELITES Y EL BAMBUCO DEL SIGLO XIX EN BOGOTÁ**

**CARMEN ROCIO CALVETE CAÑAS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE HISTORIA  
BUCARAMANGA  
2014**

**CARACTERIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO  
NACIONAL. LAS ELITES Y EL BAMBUCO DEL SIGLO XIX EN BOGOTÁ.**

**CARMEN ROCIO CALVETE CAÑAS**

**Trabajo de grado para optar al título de  
HISTORIADORA**

**DIRECTOR DE PROYECTO:**

**JAIRO GUTIÉRREZ RAMOS**

**DOCTOR EN HISTORIA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE HISTORIA**

**BUCARAMANGA**

**2014**

Deus, Innocentiae Restitutor et Amator  
(Missale Romanum)

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCION</b>	<b>9</b>
1. LA CUESTIÓN NACIONAL.	25
1.1 ACLARACIÓN DE CONCEPTOS	25
1.2 DEFINICIONES	28
1.2.1. Nación, Nacionalismo y Estado Nacional.	28
1.3 EL MOVIMIENTO ROMANTICO Y EL NACIONALISMO.	43
1.4 LA MUSICA NACIONAL.	51
2. DEL BAMBUCO TRADICIONAL AL BAMBUCO NACIONALISTA.	61
2.1 ANTECEDENTES HISTORICOS MUSICALES	61
2.2 LOS LUGARES Y LAS GENTES DEL BAMBUCO	64
2.3 PROMOCIÓN SOCIAL DEL BAMBUCO	87
2.4 EL MERCADO MUSICAL EN BOGOTA.	96
3. CONOCIENDO EL MITO O LA INVENCION DE LA HISTORIA.	100
3.1 TRADICIÓN, ANTIGÜEDAD Y PERMANENCIA.	100
3.2 LAS IMÁGENES DE LA NACION	108
3.3 ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ALREDEDOR DEL BAMBUCO.	113
3.4 LOS ELEMENTOS DEL ESTADO Y EL RECONOCIMIENTO POR PARTE DE LOS OTROS.	128
4. CONCLUSIÓN	137
BIBLIOGRAFIA.	144

## RESUMEN

**TÍTULO:** Caracterización histórica de la construcción de un símbolo nacional. Las Elites y el Bambuco del siglo XIX en Bogotá.\*

**AUTOR:**CALVETE CAÑAS, Carmen Rocio.\*\*

**PALABRAS CLAVES:**Música Nacional, Nacionalismo, Colombia siglo XIX, Literatura Costumbrista. Elites intelectuales.

### RESUMEN.

La presente investigación examina la manera como la élite intelectual santafereña en la Colombia del siglo XIX hace frente al reto de construir nación por medio de la creación del mito nacionalista “el bambuco como símbolo nacional”. Analiza la construcción de un símbolo que originalmente es música autóctona, para después captar la atención de un sector de la élite con un fin político y estético. El Bambuco los motivó a emplear espacio, -con menciones, citas y discusiones- en sus obras casi todas del género literario costumbrista. Este grupo de personas pertenecientes a las familias con más prestigio e incluso poder económico de la república de Colombia en el siglo XIX, se dieron a la tarea de construir nación, con la conciencia adquirida gracias a una educación humanística y entendieron la necesidad de utilizar símbolos para la construcción de identidad, en particular con el fin principal de fortalecer la soberanía a través del nacionalismo musical. Logrando finalmente asociar el bambuco al tipo social colombiano por medio de relatos de tipo costumbrista o anecdótico de amplia difusión, gracias a la literatura y a los periódicos de la época donde a la par de ser autores, fueron emprendedores y dueños de las imprentas que los produjeron. Esto en un ambiente alimentado por la influencia cultural europeizante y afectada por el movimiento artístico románticista, en Bogotá centro político y cultural de la nación para finales del siglo XIX.

---

\*Proyecto de Grado

\*\*Facultad Ciencias Humanas. Escuela de Historia. Director: Jairo Gutiérrez. Doctor en Historia.

## ABSTRACT

**TITLE:** Historic Characterization of The Construction of A National Symbol. The Elites and Bambuco of The Nineteenth Century in Bogotá.\*

**AUTHOR:**CALVETE CAÑAS, Carmen Rocio.\*\*

**KEY WORDS:** National music, Nationalism, Colombia nineteenth century, Costumbrist literature. Intellectual elites.

## ABSTRACT

This paper intends to examine how the intellectual elite of Bogotá of the nineteenth century faced the challenge of building a nation through the creation of the nationalist myth '*bambuco* as a national symbol'. This investigation analyses the construction of a representation that was labeled at first as typical music, and was later seen by some members of the elite as a political and aesthetic tool. *Bambuco* encouraged these people to use space – including references, citations and discussions- in almost every literary costumbrist work. This group of people, who belonged to the richest and most prestigious families of the republic of Colombia during the nineteenth century, decided to build a nation with an acquired consciousness influenced by a humanistic approach, and understood the need of using symbols for the creation of an identity particularly gintended to reinforce sovereignty through the musical nationalism. This process merged *bambuco*withthe Colombian social aspect through costumbrist stories or anecdotal tales of wide dissemination, thanks to the literature and newspapers from that time where besides being authors, they were also entrepreneurs and printing house owners who produced them. This occurred in an environment that was influenced by the European culture and affected by the romanticist artistic movement in Bogotá; cultural and political center at the end of the nineteenth century.

---

\*Undergraduate Thesis.

\*\*Faculty of human Sciences.School of Medicine History.Directed by Jairo Gutiérrez Ramos.Doctor of History.

## INTRODUCCION.

Por medio del siguiente texto buscamos reenfocar desde una perspectiva histórica, una aseveración que ha presentado al Bambuco como *la música más representativa delo colombiano*; idea producto de las circunstancias históricas y necesidades políticas propias de Colombia en el siglo XIX y el proceso de formación como nación, pero al mismo tiempo es una idea reiterativa reconocible en los estudios sobre la historia de la música en Colombia que debido a su propia evolución como disciplina se ha encargado de alimentar y perpetuar el mito del bambuco de una música nacional,pero que pocas veces se han visto sometidos a posiciones críticas o formulaciones teóricas al respecto, dedicándose la mayoría de dichos estudios, en cambio, a fortalecer y reproducir dicha perspectiva.

Pocos de estos autores, tal vez ninguno en realidad, siguieron los procedimientos más simples de la investigación histórica. Pocos vieron documentos originales y otros examinaron estilos musicales vivos, en consecuencia muchas de sus conclusiones no fueron históricas sino estéticas y, en general, ubicadas en el terreno del comentario o la opinión artística o culturales. Así pues, deben considerarse fuentes secundarias muy particulares que, aunque valiosas, siempre habrá que corroborar mediante un examen de las fuentes primarias. En carencia paradójicamente puede ser útil en este momento, ya hay que aceptar que, en el terreno de la historia de la música, estamos ubicados en el mismo estadio en que se encontraba la historia cultural europea hace más de siete décadas<sup>1</sup>

Se busca reenfocar el tema como una manera de aportar novedad al acervo de estudios que para la fecha se han acumulado sobre la materiadel bambuco. Por esta misma razón aunque parte de nuestra materia sea la música, esta no será analizada como material sonoro, influencias de estilos o estudios

---

<sup>1</sup> Egberto Bermúdez, “¿Para qué sirve la música?. Musicología en Colombia: Un Introducción”. Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001. p.6.

biográficos de figuras representativas como lo haría un musicólogo o un músico, sino como *motivo* para la apreciación del periodo histórico, los actores

yalgunas ideas de las elites intelectuales del siglo XIX, desde una perspectiva crítica. Apreciaremos una manifestación cambiante, partiremos del Bambuco Autóctono como vivencia y percepción de grupos sociales distintos pero cohabitantes en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XIX.

Estos actores sociales conformados por un lado, por la elite que tomó esta expresión vernácula como concepto de naturaleza social y en temática de discusión e intervención, hasta transformarla, influyendo posteriormente sobre una generación de músicos que recrearon el material sonoro, transformando la música popular -anónima, con una organología y prácticas asociadas como el baile y el canto particulares- en música de salón, academizada, normalizada.

Es importante precisar que se define como “intelectual” aquel que, para la época, pudo expresar sus ideas gracias a las habilidades adquiridas en los procesos educativos o en las experiencias de sociabilidad en colegios y universidades, en la fundación de periódicos y revistas o en los encuentros en tertulias y otras asociaciones de carácter literario, científico o artístico. De otra parte, esos intelectuales conformaron grupos que se han denominado “élites”, en vista de que constituyeron un sector especializado y minoritario en relación con el total de la población.<sup>2</sup>

En segundo lugar, *el pueblo* que sin proponérselo y de manera cotidiana termina dando forma a manifestaciones culturales y sociales diferenciadas e identificables desde afuera, es decir auténticas. La música popular es un hecho social explícito, básicamente porque vive y muere en el momento, esta misma es tiempo y transcurre en él, es decir es formalmente un hecho social. En el momento que sale de su nicho pierde parte de su sentido original pero esto no quiere decir que no pueda adquirir nuevos significados. *El Bambuco tradicional*, como le llamaremos aquí, se diferencia esencialmente del *Bambuco Nacionalista* en el hecho de que el primero solo existe cuando el pueblo le comparte, crea y escucha a diferencia del segundo que es reconstrucción que a partir de voluntades particulares termina convirtiéndose en símbolo, alegoría de

---

<sup>2</sup>ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. Las élites intelectuales en Euroamérica. Imaginarios identitarios, hombres de letras, de artes y de ciencias en Medellín y Antioquia, 1830-1920. En: Co-herencia. v. 1, n. 1, (may. 2012) p. 132.

otra cosa. La explicación más clara nos la da el musicólogo German Patiño Ossa cuando nos dice en su ensayo “Vicisitudes del Bambuco”

El bambuco autóctono, el bambuco tradicional colombiano es una especie casi extinta. Este género musical, originado en la Nueva Granada y conformado tal vez con base a los llamados conjuntos de chirimía adquirió su forma definitiva en el siglo XVIII y se difundió por diferentes regiones del país en la primera mitad del siglo XIX... hoy es casi imposible escucharlo. Para ello sería necesario viajar a las cabeceras del río Napi, en el sur del departamento del Cauca con ocasión de las fiestas patronales de Calle Larga y San Agustín<sup>3</sup>.

El Bambuco Nacionalista es el producto de un proceso consciente de adaptación utilitaria por parte de las élites santafereñas que le captaron por razones que aquí analizaremos, dentro de una plétora de expresiones musicales que igualmente hubiesen compartido cualidades similares, pero que no ganaron la atención de los gestores de la nación. Es decir, diferenciaremos entre la exposición vernácula musical asentada en la región andina y la construcción simbólica coyuntural a posteriori como visualización de herramienta política.

La razón de este procedimiento tiene que ver directamente con los elementos que determinan las elecciones y productos de una cultura específica, y obliga a mirar cuales son las coyunturas históricas que se van involucrando para que se desarrolle un símbolo con la capacidad de permear al resto de la sociedad, un sentido de lo nacional asociado a elementos políticos como el espacio jurídico y territorial del Estado. En otras palabras, es mostrar la formación de uno de los mitos fundacionales de la nación, la manera en que sujetos históricos concretos le visualizaron y dieron forma, quitando y agregando elementos a una expresión sonora popular.

---

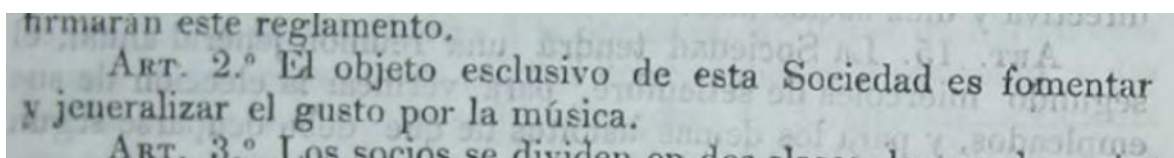
<sup>3</sup> PATIÑO, OSSA German. Vicisitudes del Bambuco. [en línea] [10 Oct. 2010] Disponible en: ([http://cvisaacs.univalle.edu.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3775:vicisitudes-del-bambuco&catid=389:german-patino-ossa](http://cvisaacs.univalle.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3775:vicisitudes-del-bambuco&catid=389:german-patino-ossa))

Tomando la acepción de *bambuco nacionalista* como manifestación cultural *re-interpretada* que logró ser considerada por mucho tiempo el ritmo más representativo de lo nacional (hasta más recientemente cuando se ha virado a otras formas musicales), podemos rastrear a través de él, la manera como se van integrando los elementos culturales y políticos en la construcción de lo nacional. Considerando el tema desde esta perspectiva el bambuco nacionalista puede ofrecer una explicación satisfactoria de la relación de la música y la formación de lo nacional.

Para lograr nuestro objetivo, nos encontramos en primer lugar con la necesidad de conocer y aplicar la bibliografía básica dedicada a las consideraciones referentes al Nacionalismo, Estado Nación y Nación. Se hace necesario conocer los textos que se dedican a analizar la manera en que estos conceptos operan en las sociedades, relacionando como iguales, comunes e internos, al menos desde un punto de vista formal, a miembros que poseen grandes diferencias de tipo social y económico. Esto logrado por medio de límites de tipo ideológico y físico que son establecidos por la nación y especialmente por el nacionalismo, que introduce en las mentes *lo interno* y *lo externo*, *lo nacional* y *lo extranjero*, *lo propio* y *lo extraño* etc., y que lleva al establecimiento natural de patrones que en un primer momento pudieron ser ambiguos y que encuentran su fuerza en la necesidad objetiva de homogeneidad que es propia de las sociedades que apuestan por una organización social de tipo moderno.

En esta vía se proyectó la sociedad colombiana del siglo XIX. Las elites de origen criollo, profundamente elitistas encontraron en la adopción del Bambuco una herramienta, un utensilio que adaptado a formatos académicos, a la cultura escrita, institucionalizándolo, podrían servirle como símbolo de un tipo de solidaridad horizontal que generara unicidad relativa y un tipo de cohesión que marque de manera permanente e irreductible a los individuos de una nación en formación. Lo vernáculo y en especial el bambuco y no otro aire musical, parecieron venir bien a esta necesidad.

Con respecto a la elección del periodo (1850-1900), este se relaciona directamente con la investigación de la historia de la música en el país ya que a mitad de siglo, con las reformas de tipo cultural del periodo, fue cuando se dio lugar al primer intento de institucionalización de las prácticas musicales en el país. Tiene singular trascendencia la gestión y creación de la Sociedad Filarmónica (1849-1857) que hizo el camino para proyectos posteriores como la Academia Nacional de Música (1882); primeras organizaciones de su estilo en el país que intentaron crear una audiencia *educada musicalmente* y que, posteriormente, cobijaría la producción académica de aires musicales nacionales como el bambuco.



Formar una clase de músicos educados en la escuela clásica de música, tenía además y de manera directa “generalizar el gusto” al referirse a la socialización de la audición musical ofrecida por los conciertos.<sup>4</sup>

Partiremos del año 1850 además, por una razón histórica especial ya que los cambios de este momento fueron tan significativos que pueden considerarse como la verdadera independencia estructural de la colonia española, como nos lo dice Javier Ocampo Lopez:

“Por la continuación de muchas maneras del orden colonial se ha considerado la revolución de la independencia como un hecho más político y que solo hasta la década de 1850 comenzó a revolucionarse la economía y la sociedad. Por esto al periodo se le denomina revolución de medio siglo”.<sup>5</sup>

Para otros estudiosos del pensamiento de la época este punto de partida configura el comienzo de una nueva generación política en el país, “aquella que en el medio siglo reemplaza en el poder a la generación que experimentara el

---

<sup>4</sup> Fragmento del reglamento de Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847). Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Bogotá, Colombia. 2010

<sup>5</sup> OCAMPO LOPEZ, Javier. Historia de las ideas políticas en Colombia: de la independencia hasta nuestros días. Bogotá: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 2008. p. 21

radicalismo antes de hacer un viraje hacia al neotradicionalismo de finales del siglo.”<sup>6</sup>

La apreciación historicista, a diferencia del enfoque dado a los problemas investigativos de otras disciplinas, como la musicología o la etnomusicología o estudios de tipo folclórico, nos permitirá dar manejo de las fuentes documentales desde un referente social inmerso en su realidad histórica para nuestro caso la elite intelectualsantaferña de la segunda mitad de siglo XIX. De acuerdo con la organización de una serie de materiales, (publicaciones periódicas, narraciones costumbristas, ensayos de investigadores de musicología y folclor e iconografía) logramos percibir que el desarrollo de la música colombiana andina fue intervenida conscientemente como parte del proceso de la construcción de la nación, directamente relacionado con la consolidación hegemónica de la elite del interior del país frente a otras regiones y tradiciones con el objeto de construir un tendencia nacional que diera unidad y dominara sobre las diferencias regionales particulares.

Los investigadores y trabajos hechos hasta la fecha sobre la música nacional han logrado hacer una exposición de la materia, acumulando conocimientos y datos, pero han pasado por alto la manera como las elites se van involucrando con los productos de la cultura popular en la simbolización de lo nacional; posiblemente a causa de su especificidad disciplinar de tipo más folclorista, o en el caso de los estudios hechos por sociólogos y musicólogos<sup>7</sup>, con una mirada particular de temas específicos. Pero también por haber sido los iniciadores de los estudios de tipo académico universitario pero que aún y debido al desarrollo mismo de las investigaciones no permitía construir una visión global de la música como producto social propio de un periodo histórico particular. Esto añadido a los intereses de estudios dedicados a reforzar el discurso del mito nacionalista. A causa de su labor como constructores de

---

<sup>6</sup> NARANJO VILLEGAS, Abel. Generaciones Colombianas. Banco de la Republica. Colombia 1977. Pg.68

<sup>7</sup>Dentro de este tipo de estudios, particularmente la segunda generación. Ver: OSPINA ROMERO, Sergio. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia. De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. En: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. [en línea]. Vol.40.núm. 1. (Ene-Jun. 2013.)<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127128090011> [citado 8 marzo 2013]

valores, muchos de ellos parecen involucrados de manera personal con el mantenimiento del mito de la música nacional, ya sea como defensores de la tradición de que son herederos, al ser afectados directos de la pérdida de la fuerza actual del símbolo por parte de la sociedad colombiana. Por tal razón estos mismos, los defensores de la tradición, se convierten con especial interés en objeto de estudio al reproducir los discursos que perviven en muchos casos desde el siglo XIX pero al mismo tiempo en causantes de dudas en lo que se refiere a la objetividad investigativa.

Existe una amplia bibliografía dedicada al problema de la nación, el nacionalismo y el Estado Nacional, que hace referencia a la manera en que estos operan en las comunidades relacionando como iguales, al menos desde un punto de vista formal, a los miembros que poseen grandes diferencias de tipo económico o social. Gracias a los límites de tipo mental y físico que son establecidos por la nación y el nacionalismo, se define lo interno de lo externo, lo nacional de lo extranjero, etc., y se van estableciendo patrones ambiguos que reflejan una necesidad objetiva de homogeneidad que es propia de las sociedades en cambio hacia lo moderno.

Las fuentes también motivaron esta periodización, al observar el desarrollo del proceso de adopción e instauración del símbolo, ellas mismas van revelando que precisamente en este momento se enardece la polémica, haciendo al Bambuco objeto de adiciones hermenéuticas y constantes reiteraciones adjetivantes (nacional, ritmo nacional por excelencia, estandarte nacional); adiciones que alimentaron el mito pues fueron usadas por muchos como una manera de demostrar lo acertado del valor nacionalista del bambuco, mentalidad que era correlativa con la manera de concebir la música en la segunda mitad del siglo XIX y parte esencial de la hipótesis de trabajo. El término del trabajo se marcará en 1900 para limitarnos a la construcción del símbolo y dejando por fuera la etapa posterior de consolidación del proceso, con su propia dinámica ahora enfocada en la figura de compositores e intérpretes considerados clásicos en el género musical, cuyas obras se masificaron gracias progresos técnico propios de las primeras décadas del

siglo como la radiodifusión y a la industria discográfica, cambiando la interrelación entre público interprete entre otras características particulares.

Se trata pues de reorganizar desde una perspectiva diferente una serie de materiales que ya estaban organizados y que constituyen la afirmación del bambuco como la música nacional colombiana por excelencia.

La hipótesis que propongo es que el desarrollo de la música colombiana andina desde mediados del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del XX esta relacionado directamente con la consolidación hegemónica de la elite del interior del país frente a las otras regiones y con la búsqueda de un sentido nacional unitario que se sobrepusiera a las diferencias regionales capaz de concretar los elementos de una cultura nacional auténtica y representativa.

Para lograr ofrecer una explicación aceptable de ese fenómeno divido la reflexión en varias partes que constituyen miradas diversas de ese problema de la construcción de lo nacional, orientado hacia la cultura y a la música como punto nodal. En ese sentido los objetivos se orientan a dilucidar los elementos social-determinantes que hacen que una expresión musical sea denominada de manera genérica como música nacional; así mismo, describir las ambigüedades e intercambios en los procesos paralelos de la cultura popular y la cultura erudita en la formación de la música nacional, atendiendo a los elementos endógenos y exógenos que influyen en el desarrollo estético de la misma, los cuales constituyen la importancia de la música en la formación de los caracteres de la identidad nacional y sus posición en el marco de la cultura nacional.

Metodológicamente eso implica un acercamiento de tipo interdisciplinario orientado por la historia, que es la brújula que mantiene el rumbo a lo largo del texto.

La organización de los capítulos refleja ese espíritu. El primero de ellos no hace referencia a la música desde ningún ángulo pero sí contextualiza los elementos que se utilizan a la hora de determinar los aspectos relacionados con la cuestión nacional. Se trata de presentar allí algunos puntos de la discusión teórica respecto de conceptos como el de nación, nacionalismo y estado nacional, que han sido tratados de diversa manera desde la sociología, la antropología y la ciencia política, pero que no pueden ser aislados por lo que se hace necesario presentarlos de manera encadenada, pues constituyen una lente que permite visualizar y denotar las particularidades de los procesos de construcción de lo nacional, de las instituciones que conforman el estado, del territorio, la ciudadanía y otros.

También allí se escudriñan los elementos constitutivos de la cultura que se involucran en el discurso de lo nacional. La idea que defiende es que la cultura como proyecto nacional debe mucho al desarrollo del movimiento romántico, tanto en Europa como en América, porque pone en primer plano de la reflexión problemas como el de lo popular, la subjetividad y la autenticidad entre otros que sirven de soporte a ideologías políticas como el liberalismo decimonónico y el socialismo utópico que se convierten en catalizadores de las aspiraciones locales frente a su futuro como naciones, y abre paso al análisis de fenómenos de tipo local en busca de unos delineamientos de lo nacional, en el que participa la música.

Un tercer punto del primer capítulo está dedicado a la música definida como *música nacional* y su relación con la concreción de la nacionalidad influida por el romanticismo, haciendo también una distinción del concepto con el nacionalismo musical. El concepto de música nacional es el modelo que permite poner en juego los elementos que constituyen la nación en el ámbito de la música, y desde el cual se hace posible analizar el caso del bambuco y posteriormente, los casos del son, el tango y el corrido, bajo la consideración de que la música nacional como estructura, es un fenómeno sincrónico en la América Latina del siglo XIX, con especificidades y particularidades

determinadas por los acontecimientos históricos, la territorialidad y los fundamentos locales de la cuestión nacional en cada caso.

En los capítulos dos y tres, el objeto principal de la reflexión es uno: el bambuco. En los dos capítulos se presentan argumentos que van denotando las temporalidades, simetrías y sincronías que se presentan entre los diferentes aspectos que hacen del bambuco objeto de reflexión de la nacionalidad. El capítulo dos recoge aspectos que van desde el desarrollo de la música profana hasta la aparición de temas nacionalistas alrededor del bambuco. En el primer punto, como ya lo enuncié, se trata el problema de los escenarios de la música profana vistos más desde el punto de vista de la elite intelectual, es decir, de las manifestaciones intelectuales que fueron influyentes en el establecimiento de una música por fuera de los espacios sagrados y que contribuyen al desarrollo de una cultura musical.

En el segundo punto se trata la ampliación de la demanda musical que hace que se presente una especie de *mercado* por donde circulan diferentes *productos* relacionados con la música como partituras, revistas especializadas, instrumentos y agrupaciones musicales, entre otros; no trato el tema desde un punto de vista de relaciones de mercado, sino observando cómo la ampliación de la oferta de esos productos relacionados con la música, expresan una especialización de la demanda de música que enuncia las búsquedas culturales de la época.

En tercer lugar se hace una exposición de los escenarios de la música popular profana y cómo éstos no eran exclusivos de las clases inferiores de la sociedad, sino que expresan un tipo de contactos entre grupos sociales diferenciados que abonan terreno al bambuco para adquirir el carácter de horizontalidad que lo dispara como símbolo de la nacionalidad. Tema del cuarto punto, donde la referencia se centra en la manera por la que el bambuco empieza a filtrarse dentro de la alta sociedad y algunas de las reacciones entorno a ese ascenso.

En seguida, en el quinto punto, me dedico a mostrar las formas discursivas por las que el bambuco se argumenta como nacional y el tipo de legitimidades que se esgrimen para tal efecto; en otras palabras trato las formas discursivas nacionalistas mediante las cuales, algunos románticos de mediados del siglo XIX, articulan los conceptos de pueblo, nación y la historia con el bambuco, impregnándolo de cualidades que expresan las características de lo nacional colombiano.

El Capítulo tres aborda la manera contingente en como va consolidándose y refutándose el mito del bambuco como música nacional. En otras palabras, se especifican otras formas por las cuales se verifica y avala el bambuco en su carácter nacional, primero desde una perspectiva que cobija la invención de la tradición con la que se hace patente la inmortalidad de la nación, conjugando tres tipos de temporalidades de manera simultánea: el pasado remoto con el que se muestra el devenir de la historia común, el presente que propone la vigencia de esa historia y la posibilidad de permanencia en el futuro de esa tradición; tres tiempos que garantizan la inmortalidad del pueblo y de los símbolos con los que se constituye lo nacional.

En segundo lugar se toca el sentido del reconocimiento propio y a través de los otros, que se presenta como solidificación del *nosotros* pregonado por la nación. Por último, se trata varias de las discusiones que se presentan a la hora de aceptar el bambuco como la música nacional desde aspectos que refieren al orden de lo racial, la posibilidad de un nacionalismo musical hasta las dicotomías entre lo culto y lo vulgar, lo atrasado y lo moderno, que se emiten en torno a esta música.

Por último presento una conclusión en la cual retomo las discusiones y conclusiones previas esbozadas a lo largo del texto, haciendo énfasis en la institucionalización del bambuco, contrastando con elementos no resaltados de

los otros casos mencionados para llegar a una explicación de su desplazamiento, dadas las condiciones poco sólidas de la identidad nacional colombiana, y de los otros elementos mencionados como pilares de la cuestión nacional.

Ese modelo hace permisible la identificación de diversos puntos de manera aislada y sistemática; que no es fácil de determinar en el siglo XIX pues la preocupación por la nación era una sola; de todas formas a tratar de constituir la nación –o por lo menos su idea- se plantearon algunos problemas para los que se hicieron ese tipo de reflexiones, problemas sobre cómo representarse sin contrariar la mirada que sobre sí mismos les planteaban sus filiaciones intelectuales, políticas y afectivas; por esa razón los puntos aquí aislados están encadenados e implican a los otros muchas veces de manera explícita, entendiendo que los saltos temporales se hacen para mostrar el tipo de soluciones que se dieron en la época, a los cuestionamientos que había necesidad de zanjar en el difícil y tortuoso camino de construir la nación.

Esa mirada que aísla distintos aspectos de la constitución del bambuco como música nacional está enmarcada en un periodo que va desde mediados del siglo XIX hasta la primera década del XX, porque de allí en adelante, ya están sentadas las bases del mito fundacional de la música nacional, sobre las que se basan buena parte de los estudios realizados sobre la música colombiana andina en épocas más recientes donde ya la música es institucionalizada.

La mayor parte de esas fuentes corresponden a textos publicados en periódicos y semanarios literarios, pues es probable que los periódicos estuvieran más cercanos a una cobertura nacional que los libros y otros textos; además en ellos no era caprichosa la inclusión de temas “ligeros” como las novelas o la poesía, por el contrario, se trataba de paquetes completos que tenían una pretensión informativa, recreativa y además educativa, sin olvidar su elevado sesgo político e ideológico, canalizando un muy significativo porcentaje del debate público de la nación en construcción y de ahí su relevancia.

La seguridad con que se define la música nacional colombiana históricamente es muy ambigua, casi sin excepción todos los textos escritos al respecto aceptan de hecho que el bambuco es música nacional, pero difieren a la hora de dar una explicación, que otros ni siquiera hacen.

Tal vez el argumento más aceptado es el de la dispersión que aduce que el bambuco es la música nacional porque es el aire más representativo de la zona andina que, ateniéndose a las delimitaciones geográficas tradicionales, es la más grande y la más poblada. El bambuco es entonces nacional porque hace presencia a lo largo de la región.

Aunque tiene un grado de veracidad este argumento no aclara nada acerca de cómo se constituye como tal. Otras explicaciones acuden a fórmulas como la colombianidad, el sentimiento nacional y otras exposiciones basadas en un substrato psicológico, que relaciona la música con el modo de ser y, de alguna manera, con el deber ser del colombiano; de igual modo no es demasiado lo que aclaran.

En el plano académico la dificultad es reciente, pues durante mucho tiempo se utilizó el término *música colombiana* para hacer referencia a esa idea en la cual están abarcados el pasillo, el torbellino, el bambuco, la guabina, la danza y otros ritmos del interior. Por eso algunos músicos y estudiosos han preferido, para ser más precisos -y seguramente honestos-, el término *música colombiana andina*, en lo que se denota una realidad más congruente con el estado de cosas de la música colombiana, que tiene otras manifestaciones en el llano las costas y aún, al interior de la misma región andina, donde habitan varias culturas indígenas.

El mito del bambuco como música nacional colombiana sigue teniendo vigencia en algunos sectores de nuestra sociedad actual. Y es el origen de ese mito el que se va a seguir en las páginas posteriores. ¿Cuál ese mito? Las

observaciones realizadas por José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia*, que es el primer trabajo sistemático que se escribió sobre el desarrollo de la música en el país puede orientarnos en ese sentido.

A lo largo del texto el autor sostiene una serie de afirmaciones sobre el bambuco que pueden ser consideradas conjuntamente, como la caracterización ideal de la música nacional, o de otra manera, como una síntesis conceptual de la idea que afirma al bambuco en su papel de símbolo unívoco e indiscutible de lo nacional. En una de sus partes el autor pregunta en “ciudades florecientes del coloniaje” donde se bailaba minué, jota y otras músicas, “...¿qué cantaba y bailaba el pueblo?”; a lo que responde

Quando las indiadas, el negro y el criollo comenzaban a crear *una conciencia colectiva*, fruto del mestizaje, de la *fusión racial* en marcha, entonces *alumbró* en las gamas de su *psique* el ritmo regocijado a la par que la queja cantada del bambuco.

Y como bambuco se escribe con tiple –continúa Perdomo-, este ya se rasgueaba y era el compañero inseparable de un *pueblo* con ansias de *libertad*. [planteando su antigüedad al afirmar que] ...En la alta colonia era vendido en las tiendas que tenían los jesuitas en sus doctrinas, lo pintó Vásquez Ceballos a la par que el capador en las rondas de ángeles que adornan sus madonas y Caballero en su ingenuo *Diario* da una nota a la par *típica* y *folklórica* cuando a propósito de un ayuno decretado por los Gobernadores del Arzobispado nos cuenta «toda la gente está muy devota y fervorosa; en todo este tiempo no se ha oído un solo *tiple*»<sup>8</sup>

Es conveniente detenerse sobre los elementos de esta afirmación que entran en consonancia con los que se argumentan a través del nacionalismo para alimentar la idea de una cultura nacional y legitimar la presencia de unos y no de otros en la constitución de la nación.

---

<sup>8</sup>PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. 5a. ed. ilustrada. Bogotá: Plaza & Janés, 1980. p.53-54. Este libro fue publicado por primera vez en el año de 1938 en el Boletín Latinoamericano de Música Vol. IV. (Las cursivas son mías).

En primer lugar el autor refiere a la formación de *una conciencia colectiva* que está por encima de las razas y de las costumbres que éstas puedan tener, en ese sentido él apunta al carácter homogéneo de lo nacional y al lugar elevado que el bambuco ocupa como generador de significado de lo colombiano. Por eso en segundo lugar, perfecciona esa condición de lo nacional argumentando la *fusión racial* que es capaz de parir al bambuco (producir su *alumbramiento*), en el inconsciente (la *psique*) del colombiano; y va más allá al plantear que esa música es parte del *pueblo*, al cual alude en un sentido secular, cuya característica es que, para el momento del alumbramiento musical, está en aras de constituirse políticamente como nacional al conseguir su *libertad*, es decir también está en proceso de idear la nación.

Este en conjunto, ha sido la hipótesis que dominado y atravesado estudios desde el siglo XIX y principios del XX, sin estudios que lo problematicen. En ese sentido, se intenta a continuación, desde una perspectiva histórica, explorar y problematizar los fundamentos sociales y culturales de dichas afirmaciones consideradas como demostradas.

## 1. LA CUESTIÓN NACIONAL.

### 1.1 ACLARACIÓN DE CONCEPTOS.

Inmiscuirse en las cuestiones del Estado Nación y el Nacionalismo, pareciese que nos aleja de la materia sobre el quehacer musical y aún más, de un ritmo musical específico como lo es el bambuco; pero si pensamos que la cultura en general utiliza para mantenerse dispositivos de transmisión de la cohesión social y que la música que estudiaremos se adjetiviza como nacional, entonces se nos hace indispensable conocer las teorías e historia política referente a la construcción de las naciones.

Mientras que a principios del siglo XIX las sociedades europeas afrontaban problemáticas que tenían que ver con objetivos tales como los resurgimientos de aspiraciones nobiliarias, la elección de una lengua franca nacional o la unificación territorial, en América Latina el problema era la propia construcción de sociedades nacionales modernas, de regímenes políticos en los que las élites pudieran reproducir mecanismos de internalización de la pertenencia a una comunidad, con valores y propósitos comunes por parte de todos los habitantes de cada una de sus divisiones territoriales.

...cabe señalar que la cohesión social corresponde más a un proceso continuo de las sociedades que a un estado acabado. Así como no hay sociedad que pueda sostenerse frente a un fenómeno de fragmentación plena, divisiones y disgregación, tampoco existe una sociedad estable y plenamente cohesionada. En cambio, la cohesión social es un proceso de rearticulación recurrente de la totalidad social, asimilando la diversidad y condensando en cada etapa una serie de objetivos comunes a la mayoría de los individuos.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> IAIES, Gustavo, DELICH, Andrés. "Sistemas educativos y cohesión social". En: Políticas Educativas y Cohesión Social en América Latina. Rio de Janeiro: capítulo 5. p. 179.

Son amplias y conocidas las investigaciones y la historiografía sobre el desarrollo del Estado Nacional. Varias de ellas incluyen apartes o alusiones interesantes en lo referente a la cultura política y a los símbolos que soportan las características más particulares de las culturas y sociedades donde se arraigan. En ellas no son extraños los temas relacionados con la cimentación de culturas nacionales por medio de símbolos; además, nuevos estudios han ampliado o virado su perspectiva hacia lo que nos competirá en este trabajo, a saber las bases culturales y la construcción de símbolos nacionales sobre los que se ejercitan valores nacionales. Incluso las investigaciones culturales han incluido anotaciones sobre el papel específico de la música y su relación con el nacionalismo.

... hay una clase especial de comunidad contemporánea que sólo la lengua puede sugerir, sobre todo en forma de poesía y canciones. Véanse los himnos nacionales, por ejemplo, cantados en las festividades nacionales. Por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre si pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: *unisonancia*<sup>10</sup>.

O como menciona sobre el tema otro de los principales teóricos del nacionalismo, el filósofo y antropólogo social Ernest Gellner:

La sociedad ya no volverá a adorarse a través de símbolos religiosos; las culturas avanzadas modernas, aerodinámicas y sobre ruedas, se ensalzan mediante la música y la danza que toman (estilizándolas en el proceso) de culturas populares a las que ingenuamente creen estar perpetuando, defendiendo y reafirmando [...] Un cuidadoso análisis de las canciones populares tan esmeradamente recopiladas en el siglo XIX apenas revela descontento serio alguno del campesinado respecto a su situación cultural o lingüística, aunque lo apesadumbraran otros asuntos más materiales. Al contrario, la conciencia de pluralismo lingüístico que existe en las letras de las canciones es irónica, jocosa y risueña, y en parte consiste en retruécanos bilingües, a veces de dudoso gusto.<sup>11</sup>

Las formas en cómo una comunidad se integra en una representación abstracta, y las diversas formas en que se materializa el deseo de pertenecer a

---

<sup>10</sup>ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: F.C.E. 1993. p 204. (Cursivas mías)

<sup>11</sup>GELLNER, Ernest. Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Pag.18

un grupo, genera preguntas difíciles de satisfacer por completo, pero a estos cuestionamientos les viene muy bien el hecho de la construcción de símbolos.

“Los símbolos patrios, al igual que cualquier otro símbolo debe ser entendido –si es que quiere descifrar su fuerza de cohesión- desde su contexto icónico y cultural. A diferencia de los signos, los símbolos no pueden ser constreñidos en una definición unívoca, pues son concepciones que perviven en el tiempo, lo que les hace modificar su significado original. Esto no deja de ser en esencia un fenómeno sincrético ya que al ser readaptados en diferentes culturas, cobran diferentes significados y conceptualizaciones.”<sup>12</sup>

Banderas, escudos, himnos, héroes. Al ser estos la materia visible del nacionalismo, pueden ser invocados, sacralizados, en otras palabras visualizados. Incluso su influjo pudo ser mucho más marcado para las sociedades cristianas, como la latinoamericana, que estaban fuertemente familiarizadas con la asimilación de imaginerías religiosas }católicas.

Afrontamos un mundo donde la representación de la realidad imaginada era predominantemente visual y *auditiva*. El cristianismo asumió su forma universal a través de una mirada de especificaciones y particularidades: este relieve, esta ventana, este sermón, este cuento, este drama moralizante, esta reliquia. Mientras que el clero transeuropeo que leía en latín era un elemento esencial de la estructura de la imaginación cristiana, la mediación de sus concepciones ante las masas analfabetas, mediante creaciones visuales y *auditivas*, siempre personales y particulares, no era menos vital <sup>13</sup>

La cultura en su sentido más amplio se mantiene gracias a un tipo de maniobras basadas en *dispositivos de transmisión de la cohesión social*. Las teorías románticas sobre el progreso indefinido y unitario de la cultura, se han planteado la premisa conceptual de la comunicabilidad del arte. Una

---

<sup>12</sup>HURTADO GALVES, José Martín. Los símbolos patrios en la construcción de la Identidad Nacional. Escuela Normal Superior de Querétaro, México. 2004 - p.191

<sup>13</sup> ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. FCE. México. 2005. Pág. 44. (cursivas mías).

materialización de dicha idea es palpable en la composición y ritos de grupos vinculantes.

De aquí que toda disciplina religiosa o política sistematizada, en etapas históricas caracterizadas por un vigoroso sentido de solidaridad o social, haya tenido su propio ritual, en el que la música ha desempeñado un papel básico. [...] Para los partidarios de esta teoría (la comunicabilidad estética), el placer musical sería una instintiva comunión, un impulso de simpatía del espíritu respecto de las formas sonoras y rítmicas.<sup>14</sup>

Los dispositivos identitarios nacionalistas son un tipo de anclaje con el que un grupo de personas, adopta y da forma a su necesidad política de autonomía en un espacio físico y mental autorreferente, que involucra a todos los habitantes de un territorio, frente a sí mismos y frente a otros de características semejantes más no idénticas.

## **1.2 DEFINICIONES.**

### **1.2.1 Nación, nacionalismo y Estado Nacional.**

Estudiar términos como Nación, Nacionalismo y Estado Nación, no solo nos ofrecerá un marco histórico esencial, sino que además nos permitirá articular con la música en su acepción de *nacionalista*. Lo que haremos a continuación es clarificar la manera que estos conceptos políticos e ideológicos serán utilizados a lo largo del trabajo y el perfil que adoptan en el ámbito de la cultura, apartado que contiene al arte popular, la ética y la estética y la música en particular.

Una de las nociones más aceptada acerca de la nación afirma que se trata de “una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y

---

<sup>14</sup> PARDO TOVAR, Andrés. La música como factor de la Cohesión social. En Revista de Educación. Vol. LXVI- Num.133. España. Curso 1960-61. [en línea].

soberana”<sup>15</sup>. Desde este punto de vista la nación es imaginada en la medida que exige un anonimato por parte de sus miembros, de tal suerte que sólo se reconocen colectivamente como grupo a través de ella. El acto de construir una nación es un proceso creativo; los teóricos de nación polemizan sobre el asunto, cuestionando la visión de Gellner al respecto y ampliando su enfoque, Benedict Anderson advierte que:

Sin embargo, lo malo de esta formulación es que Gellner está tan ansioso por demostrar que el nacionalismo se disfraza con falsas pretensiones que equipara la “invención” a la “fabricación” y la “falsedad”, antes que a la “imaginación” y la “creación”<sup>16</sup>.

Además, el mismo Gellner plantea.

“el nacionalismo inventa la cultura y la estandariza transformándola de manera radical para ponerse en ella una imagen de tradición, antigüedad y permanencia que trasciende la memoria de las persona de ese momento y que se desplegara sobre las generaciones futuras...”<sup>17</sup>

Por otro lado, Hobsbawm agrega:

“... al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de naciones. [las naciones como medio natural, otorgado por Dios, de clasificar a los hombres, como inherente [...] destino político, son un mito; el nacionalismo, que a veces toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa, y a menudo las destruye: eso es realidad]. Las naciones no construyen estados y nacionalismo sino al revés.”<sup>18</sup>

Volviendo con la definición de nación propuesta por Benedict Anderson, se explica también que se trata de un ente limitado y soberano ya que “los nacionalismos más mesiánicos no sueñan con que habrá un día en que todos los miembros de la humanidad se unirán a su nación”<sup>19</sup>. Sobre la nación se forman límites de tipo mental y físico que definen lo interno de lo externo, -que garantizan cierto grado de solidaridad horizontal, y unicidad relativa, generando cambios sustanciales en los modos de cohesión de la comunidad, en la forma

---

<sup>15</sup> ANDERSON, Op. Cit. p23.

<sup>16</sup> Ibíd., p,24

<sup>17</sup> GELLNER, Op. Cit. p.19

<sup>18</sup> HOBBSAWN, Eric. Naciones y nacionalismos desde 1780. Barcelona- España. Critica: Ed. Grijalbo Mondedori. 1997. p, 18.

<sup>19</sup> ANDERSON, Op. Cit. p. 25.

tradicional de aprehensión del tiempo y en los símbolos que recalcan la presencia del sentido de pertenencia-, los cuales tienden a ser homogenizados o por lo menos, a expresar sentidos de homogeneidad de la identidad afectando no sólo las estructuras de organización de la vida, sino también la forma de aprehensión de los individuos frente al resto de la sociedad.

La práctica de la soberanía presupone para los elites intelectuales colombianas del siglo XIX la asimilación de la noción de *igualdad*, lo que se suele llamar en la teoría del estado nación *una imagen de horizontalidad social*; donde todos los miembros de la nación emergente habiendo logrado deshacerse del poder autoritario y estratificado, dan paso a una perspectiva moderna donde las diferencias económicas, raciales o culturales se vuelven tangenciales al menos en la teoría.

Anteriormente bajo el imperio español, la movilidad política, económica y social limitaba a los criollos a no ser más que súbditos de menor grado a causa de su lugar de nacimiento; bajo el régimen colonial su movilidad lateral (que un criollo aspirase a cargos peninsulares) estaba constreñida, tanto como su ascenso vertical<sup>20</sup> (donde los cargos con mayor prestancia eran ocupados exclusivamente por españoles).

En lo que se ha llamado a veces irónicamente la segunda conquista de América, Madrid impuso nuevos gravámenes, incrementó la eficiencia de su recaudación, hizo efectivos los monopolios comerciales metropolitanos, restringió el comercio intrahemisférico en su propio provecho, centralizó las jerarquías administrativas y promovió una fuerte inmigración de peninsulares.<sup>21</sup>

Al desaparecer estas condiciones a causa del proceso independentista las generaciones que siguieron tuvieron la obligación de construir una realidad donde todos los hombres serían iguales ante la ley desde el momento de nacer. La mentalidad y los intereses propios de las élites hicieron el proceso lento y lleno de contradicciones; la construcción de una nación los obligaba a formar límites físicos pero también mentales, estos no solo se dan por la relación

---

<sup>20</sup>La movilidad vertical es un desplazamiento hacia arriba o hacia abajo en la escala de poder. La movilidad lateral, que alude a la traslación geográfica de un criollo a un territorio distinto a la colonia.

<sup>21</sup>ANDERSON, Benedict. Los pioneros Criollos. En: Comunidades Imaginadas. FCE. México. 2005. Pag.81

interno-externo sino que requieren de una autodefinición que garantice cierto grado de solidaridad, del mismo modo horizontal, y cierta conjunción relativa obligando a entrar en contradicción con el orden conocido, generando cambios en los modos de cohesión de la comunidad, no siempre aceptados de buena gana, generando cambios y necesidades propias del proceso hacedor de nación, como por ejemplo la adopción de símbolos que recalquen homogeneidad y sentido de pertenencia.

Según Gellner existen tantos nacionalismos como naciones y la cantidad de nacionalismos potenciales que no han logrado serlo es mucho mayor que la de aquellos que por diversas razones lo han hecho.

¿Qué conclusión podemos sacar de esto? ¿Que por cada nacionalismo que hasta ahora ha mostrado su horrible cabeza todavía hay otros nueve por enseñar las orejas? ¿Que todavía hemos de asistir diez veces más a los bombardeos, martirios, éxodos y cosas peores que hasta hoy han perseguido a la humanidad? Creo que no. Por cada nacionalismo efectivo hay *n* potenciales, grupos definidos, ya por una cultura común heredada del mundo agrario, ya por algún otro vínculo que podrían auspiciar el establecimiento de una comunidad industrial homogénea, pero que no se molestan en luchar, que no activan su nacionalismo potencial, que ni siquiera lo intentan.<sup>22</sup>

Además, la definición de nación encierra varias paradojas y se va caracterizando a medida que se desarrolla, porque adquiere formas específicas a la sociedad que se acoge a su orden. Como garantía para entrar en la modernidad, sus afiliados (los ciudadanos) deben creer en su remota antigüedad mítica, más su historia objetiva demuestra que es un producto de la modernidad, incluso fechable en teoría.

Los teóricos del nacionalismo se han sentido a menudo desconcertados, por no decir irritados [...] ante la modernidad objetiva de las naciones a la vista del historiador, frente a su antigüedad subjetiva a la vista de los nacionalistas. [...] Si se concede generalmente que los estados nacionales son “nuevos” e “históricos”, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> GELLNER, Op. Cit., p. 66

<sup>23</sup> ANDERSON, Op. Cit., p.22 y 29.

Un punto de encuentro entre los diferentes nacionalismos formados en el siglo XIX es el rompimiento con las estructuras de antiguos regímenes y la búsqueda de la adaptación a la modernidad con todas sus implicaciones materiales y sociológicas contenidas en los cambios de paradigmas sociales y de la producción. Es así que la noción de soberanía nacional aparece junto al cambio del monopolio del poder que dio el paso de los reinos dinásticos al Estado Nacional.

La soberanía nacional es el concepto que introduce como esencial la cuestión de la participación política, es decir el otorgamiento al pueblo de la razón última de decisión por medio de sus representantes, prefigurándole por primera vez en la historia como ente político determinante. Aun así, los regímenes decimonónicos eran fundamentalmente censitarios, en tanto que se consideraba que solo podían concurrir a las votaciones aquellos que tenían más alto nivel de renta y, por atribución, mayor formación y madurez para poder discurrir. Esto deja constancia en una constitución que le otorga el poder al Estado. Por tal razón uno de los atributos de la nación es la soberanía “porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico.”<sup>24</sup>

La formulación de soberanía en este sentido se introdujo a discusión, cuando Antonio Nariño tradujo La Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano. En el artículo VI de dicho documento se determinó que “toda soberanía reside esencialmente en la nación”<sup>25</sup>. Es así que la soberanía pertenece a la nación, una identidad abstracta y única, constituida y vinculada a un espacio geográfico específico, a la que pertenecen los ciudadanos (del presente, al igual que los pasados y futuros) y que se define superior a los individuos que le componen, diferenciándose radicalmente de los reinos

---

<sup>24</sup> ANDERSON, Op, Cit., Pág. 25

<sup>25</sup> Aunque los artículos que definen al ciudadano dentro de la organización del sistema político son menos precisos y son condicionados por el recelo hacia el Antiguo Régimen. El artículo 6 afirma que la ley es la expresión de la voluntad general, la expresión de la soberanía y la fuente de los poderes públicos. Según el artículo 15, los agentes públicos son responsables de su gestión y la sociedad tiene el derecho de pedirles que rindan cuenta de ella (mío).

dinásticos cuyo poder derivaba de la divinidad, y no como ahora, de los ciudadanos.

Tal vez Gellner ofrece una explicación más adecuada a ese tipo de cambio que plantea el sistema capitalista y la consiguiente modernización a la que somete, tanto los medios de producción como las relaciones sociales que le son propias. Gellner asume que hay dos caminos por los cuales se ha pretendido implantar el concepto de nación; el primero de ellos es el voluntarismo y el segundo el culturalismo<sup>26</sup> aunque deja claro desde un principio que no se puede apelar a uno de ellos para formular una teoría satisfactoria que explique la idea de nación. El principio voluntarista presupone un grupo de personas que, mediante una especie de pacto social o de acuerdo contractualista, se definen como nación. De otro lado el culturalismo, define que la nación se origina por el arraigo en una cultura ancestral que define un tipo de fronteras y que pretende perpetuarse como tal. Pero ninguna de estas dos teorías son aplicables al caso de la construcción de nación por parte de las elites colombianas, ya que el cambio social no se originó desde el pueblo, eliminando cualquier figuración de pacto social, ni tampoco pervivieron elementos históricos anteriores a la conquista que nos permitiese hablar de una cultura ancestral como si sucedió en México, por ejemplo.

Para Gellner tanto la explicación voluntarista como la culturalista son demasiado débiles, porque la una como la otra, pueden tener su cimiento en unidades sociales de tipo muy disímil al que se plantea como lo es la nación, por eso afirma que “las naciones sólo pueden definirse atendiendo a la era del nacionalismo, y no, como pudiera esperarse a la inversa”<sup>27</sup>, de ahí que el nacionalismo constituye para el autor la piedra angular de la nación; por medio de éste es que se accede a ella y es mediante su difusión que se logra consolidar un proyecto de Estado nacional. En ese sentido “...el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política”<sup>28</sup>. Tal congruencia es relativa a la manera en que

---

<sup>26</sup> GELLNER, Op. Cit., p. 77

<sup>27</sup> Ibid, p. 79.

<sup>28</sup> Ibid, p 13

el nacionalismo crea una fusión entre voluntad, cultura y Estado con la cual se normativiza su cohesión y se garantiza su estabilidad. El nacionalismo inventa la cultura y la estandariza transformándola de manera radical para poner en ella una imagen de tradición, antigüedad y permanencia que trasciende la memoria de las personas.

Otro elemento que se señala del nacionalismo es su disposición progresista. El nacionalismo se orienta hacia lo moderno y para ello requiere homogenizar a las personas, de tal manera que las dota de un tipo de conocimiento que es consecuente con los parámetros de desarrollo. Aquí se hace notoria otra ambigüedad del nacionalismo, por un lado se reclama como defensor de la cultura nacional, pero a través de ella estandariza un modelo de individuo fácilmente adaptable a las formas de producción modernas; el nacionalismo refleja la necesidad objetiva de homogeneidad que es propia de las sociedades en cambio hacia lo moderno.

Es condición necesaria del nacionalismo, la existencia de unidades políticamente centralizadas. Es exactamente por eso que el Estado se articula con el nacionalismo. Según Gellner el nacionalismo solo emerge en situaciones en las que la existencia del estado se da por supuesto. De igual manera Hobsbawm afirma:

No obstante, al abordar la «cuestión nacional», «es más provechoso empezar con el concepto de “la nación” (es decir, con el “nacionalismo”) que con la realidad que representa». Porque “la nación”, tal como la concibe el nacionalismo, puede reconocerse anticipadamente; “la nación” real sólo puede reconocerse *a posteriori*”<sup>29</sup>. [...] Para terminar con “...en pocas palabras, a efectos de análisis, el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés”<sup>30</sup>.

Unido a la centralización política el nacionalismo necesita de otro tipo de monopolización del poder: la concentración y la influencia de la cultura y el conocimiento. Por esa razón las reformas educativas desde mediados del siglo

---

<sup>29</sup> HOBBSAWM, Eric. Naciones y Nacionalismos. (Citándose a sí mismo: Somereflectionsonnacionalismo. p. 387. Comillas de autor.) Pag. 17.

<sup>30</sup>Ibid. p. 18

XIX, se volvieron una política dirigida desde el estado, - compartidaprincipalmente por los gobiernos liberales y de manera un tanto distinta en los periodos conservadores- quien siempre incluyó la educación entre sus reformas (laicalización, mejoras en la cobertura, e inversión en escuelas de distintos tipos). La necesidad de un estado central fuerte como condición para esta relación requiere además otro componente, la coacción física legítima.

Como Max Weber le define; “El estado es aquella comunidad humana que en el interior de determinado territorio –el concepto de “territorio” es esencial a la definición- reclama para si el monopolio de la coacción física legítima”<sup>31</sup>. La dominación racional legal se funda en la creencia de la validez de los estatutos legales y de la competencia objetiva de los funcionarios, fundada en reglas racionalmente creadas. El Estado organiza la vida social, los medios que utiliza son sus instituciones: con ellas normaliza de manera homogénea y transversal aspectos de la comunidad que se ha logrado identificar como nacional. La normalización es producto de la búsqueda del orden institucional y esta se justifica, pudiendo emplear si es necesario, medios de coacción física que garanticen su devenir y permanencia y con ello la continuidad histórica de la comunidad que representa.

La soberanía del estado está legitimado por el consenso social, pero en su desarrollo estado y nación evolucionan independientemente.

“Ni las naciones ni los estados existen en toda época y circunstancia. Por otra parte, naciones y estado no son una misma contingencia. El nacionalismo sostiene que están hechos el uno para el otro, que el uno sin el otro son algo incompleto y trágico. Pero antes de que pudieran llegar a prometerse cada uno de ellos hubo de emerger, y su emergencia fue independiente y contingente. No cabe duda de que el estado ha emergido sin ayuda de la nación.”<sup>32</sup>

La cultura común como elemento del tipo ideal de nación, nos conecta más claramente con nuestro objeto, pero al mismo tiempo la definición de cultura

---

<sup>31</sup> WEBER, Max. Economía y Sociedad. Citado por SANCHEZ Azcona, Jorge. Normatividad social. Ensayo de sociología jurídica, Universidad Nacional Autónoma de México.1989.Pág. 54.

<sup>32</sup> GELLNER, Op. Cit. Pág. 19

(sea política o antropológica) parece relacionarle con aspectos diversos, que en ocasiones lo engloba “todo lo que los hombres de una sociedad hacen” y en otras se identifica con tipos sociales particulares elitizados. La cultura tiene en el Estado Nacional un carácter político, en Colombia también cumplió esta función.

La conciencia de la necesidad de crear una autoridad capaz de luchar contra la disgregación social y política comienza entonces a ganar terreno entre los grupos dirigentes. Marginados por largo tiempo del poder central, los conservadores, inspirados en la renovación católica europea, trabajan por una reconstrucción del tejido social en torno a la Iglesia; numerosos liberales, al comprender el impasse del liberalismo federal, formulan la necesidad de construir el Estado central y de homogeneizar la nación<sup>33</sup>.

Es así como puede verse que la *cultura nacional* es un mecanismo por el cual se busca hacer característico y homogéneos algunos atributos particulares de la identidad colectiva en todos los sujetos de una sociedad. Por tal razón, es motivo de interés por parte los detentores del poder. Logramos por esta vía especificar la acepción del concepto *cultura común* como la herramienta política que otorga a los individuos elementos de identificación, además de justificar la acción más o menos agresiva de las políticas de un estado, siempre en busca del bien común.

La educación es uno de los medios más efectivos y necesarios en la construcción de nacionalismos además de su capacidad homogeneizadora, su apreciación como derecho, transforma a los habitantes en ciudadanos, capaces de asimilar el orden social, pertenecer a este e imaginarse en su estructura. Debido a esto, la construcción de una cultura común – dicho a la manera de Hobsbawm- encuentra un medio con el que el Estado nacional cumple su ambición homogeneizadora.

La calidad de ciudadano con todos los derechos y obligaciones que implica, está fundido con el Estado y el espacio público. “El espacio público es el de la

---

<sup>33</sup>MARTINEZ, Frédéric. El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900. Bogotá, Banco de la Republica. Instituto Francés de Estudios Andinos. 2001. Pag. 367.

representación, en el que la sociedad se hace visible”<sup>34</sup>, a partir de ello el problema de la ciudadanía como analogía de una personalidad colectiva que integra a todos los miembros de la sociedad sin importar lo remoto de su ubicación dentro del territorio físico nacional. Sobre estas ideas expresadas podemos enunciar los dos aspectos que reflejan estas representaciones producto de la consecución de la ciudadanía en su aspecto más material. Los instrumentos de organización social corresponden con la construcción de ciudadanía. Los individuos adquieren derechos civiles (libertad de persona, palabra, pensamiento, fe, a la propiedad, etc.); políticos (sufragio y derecho a ocupar cargos públicos) y sociales (como el mínimo al bienestar y seguridad económicas, educación, etc.) con los cuales estos proceden al ejercicio de la ciudadanía; por su parte el Estado se encarga de mantener unas instituciones que ofrecen respuesta a los requerimientos que los ciudadanos hacen en ejercicio de su ciudadanía, tales como los tribunales, los organismos representativos locales y regionales, los servicios sociales y las escuelas.

Cuando se logra que el poder quede estructurado, limitado y posibilitado por orden normativo, estamos dentro de la llamada “dominación legítima” considerada como “la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato determinado entre personas dadas”<sup>35</sup>. La adopción de símbolos nacionales apreciables en banderas, himnos, obras de arte, parece una forma ideal para captar la atención y crear ritos que no necesiten pasar por el conocimiento escrito, pero que impactan y generan vínculos. Los debates internos de las elites sobre el control de estas ideas revolucionarias y más que todo incendiarias, necesitaba de una “traducción” que provocara empatía en el resto de la sociedad en circunstancias sociales no del todo ideales.

En 1789 cuando Madrid promulgó una nueva ley para esclavos, más humanitaria, en la que se especificaba detalladamente los derechos y obligaciones de los amos y esclavos, “los criollos rechazaron la intervención estatal alegando que los esclavos eran propicios al vicio y la independencia (...), y eran esenciales para la economía. En Venezuela – en realidad por todo el Caribe español-, los hacendados se opusieron a la

---

<sup>34</sup> BORJA, Jordi. MUXÍ, Zaida. El Espacio Público, ciudad y ciudadanía. [en línea] [http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El\\_espacio\\_p%C3%BAblico,\\_ciudad\\_y\\_ciudadan%C3%ADa.pdf](http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El_espacio_p%C3%BAblico,_ciudad_y_ciudadan%C3%ADa.pdf).

<sup>35</sup> SANCHEZ AZCONA, Jorge. Normatividad Jurídica y Estado Moderno. P.86

ley y buscaron su suspensión en 1794” El propio libertados Bolívar opinó en alguna ocasión que una rebelión negra era “mil veces peor que la invasión española”. Tampoco deberíamos olvidar que muchos dirigentes del movimiento de independencia de las Trece Colonias eran magnates agrarios propietarios de esclavos.<sup>36</sup>

El orden social que requiere la organización social de una nación exige asimilar por un lado límites espaciales, fronteras más o menos flexibles que no han parado de moverse. –a pesar de los pronósticos y deseos de muchos-. Nuevas escisiones que se siguen dando hasta el día de hoy, emergiendo nuevas naciones con sus aspiraciones de autonomía, generando conflictos, contradicciones teóricas, intervenciones militares, guerras internas. Pero además, y mucho menos perceptible, pero no menos importante, límites psicológicos necesarios para formar identidades nacionales. Esta condición garantiza cierto grado de cohesión, que al igual que muchos aspectos del nacionalismo, no es del todo único o definible con claridad. En el siglo XIX las particularidades se hacen valiosas, la capacidad de imaginar y recrear lo ya existente en la sociedad se vuelve tarea autoimpuesta y necesaria para las élites cuya función será convertir los valores de la modernidad accesibles a todos los otros conciudadanos, al resto de habitantes del territorio físico, y además en un proceso análogo, de incluirse la élite dentro de la denominación de *pueblo*.

El criterio de cultura común se focaliza en la cultura nacional que pretende un modo de ser homogéneo de la comunidad que opera bajo el principio del nacionalismo de inclusión/exclusión; principio que selecciona de forma indistinta elementos culturales de diversos orígenes bien sean eruditos o populares. La cultura nacional intenta dar forma y normalizar lo popular a través de una mirada erudita, sin la cual no pueden estandarizarse las imágenes de lo nacional. Es en ese sentido que se propone el concepto de cultura nacional: como referente para disgregar de él los moldes con los que se pretende concebir la música nacional.

---

<sup>36</sup> ANDERSON, Op. Cit., Pag.79

La existencia de una cultura común se basa en las realidades sociales particulares bajo una percepción de inclusión/exclusión propia de la construcción de identidades que coloca a las personas en una sugestión que lleva a un estado mental constante de comparación, de búsqueda de disparidades y semejanzas. Individualmente cada sujeto esta cruzado por diferentes identidades (modos de vida, etnias, religión, ocupaciones) pero de igual modo existe lazos inter-comunicantes que les permite interactuar con otros miembros de la sociedad en la vida practica a pesar de las divergencias; la nación es una abstracción de esas identidades pero con la condición de que esta tenga preponderancia sobre las otras, esta es la función del nacionalismo.

El Objeto del nacionalismo, es hacer tomar conciencia a las personas (o gran mayoría de ellas) de que sus diferencias particulares no les separan sino que existe una malla que cubre diferentes identidades (cultura, religión, nivel económico, formación profesional etc) y que a la vez estas identidades se cruzan intercomunicadas. Es en esto parecido a la edad media todo estaba parecido a la edad media donde todo estaba mediado por la religión, incluso en la necesaria “conciencia” de las gentes. El filósofo y antropólogo social Ernest Gellner a su vez definió que la esencia del nacionalismo es ser la unidad que procura la fusión de cultura y estado aunque nación y estado emergieran de manera separada e independiente.

El nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política. Ya sea como *sentimiento*, ya como movimiento, la mejor manera de definir el nacionalismo es atendiendo a este principio. Sentimiento nacionalista es el estado de enojo que suscita la violación del principio o el de satisfacción que acompaña a su realización.<sup>37</sup>

En esta definición hecha por Gellner de nacionalismo, donde se le otorga la función de hacer congruentes la unidad política y la nacional, la esencia del nacionalismo es la unidad que procura la fusión de cultura y estado. Aunque nación y estado emergieran de manera separada e independiente. El autor traza de manera reiterada es la relación entre estado moderno como institución

---

<sup>37</sup> GELLNER, Op. Cit., Pag. 13

política y administrativa, y la comunidad identitaria de la nación, ambas relacionadas a una territorialidad tal y como se entendía en el siglo XIX. Lo que se supone debe suceder es que la nación, el Estado y el territorio formen unidad en el Estado Nacional, que es el que hace posible la noción de una ciudadanía particular, con los derechos, deberes y obligaciones que eso representa para los *ciudadanos*.

Subrayados estos diferentes aspectos, es preciso recapitular la relación entre los diferentes conceptos antes enunciados. En primer lugar, el concepto de nación es precedida por una aspiración de identidad que se decante desde lo inmediato hasta convertirse en una construcción macro-colectiva, y eso es sin lugar a duda el eslabón que une a los distintos estudios sobre ésta.

El nacionalismo es por lo tanto, el proyecto político con el que se delimitan las características de la nación, a razón de esto es un proceso creativo o como lo describe Benedict Anderson, al cuestionar a Gellner, la nación no es imaginada no porque se disfrace “con falsas pretensiones que equipara la “invención” a la “fabricación” y la falsedad, antes que a la “imaginación” y la “creación”... Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas.”<sup>38</sup>

A su vez, Eric Hobsbawm define el nacionalismo como ingeniería social:

Por otra parte, al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de las naciones. «Las naciones como medio natural, otorgado por Dios, de clasificar a los hombres, como inherente... destino político, son un mito; el nacionalismo, que a veces toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa y a menudo las destruye: eso es realidad» En pocas palabras, a efecto de análisis, el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen estados y nacionalismo sino que ocurre al revez.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ANDERSON, Op. Cit., Pag. 24

<sup>39</sup> HOBBSAWM, Op. Cit., Pg. 18.

El estado debe tener la capacidad de actuar transversalmente en la sociedad. Esta le permite y regir sobre las diferencias sociales. Además debe ser asimilado conscientemente, es decir, debe ser absorbido por la estructura mental psicológica de la mayoría de los pobladores por la nación.

Lo anterior abre el tema a otra relación que es analizada por Gellner y es la que involucra directamente al territorio y la ciudadanía, en ella plantea los elementos instrumentales o reales entre el Estado Moderno como institución política y administrativa y la comunidad identitaria de la nación. Ambas relacionadas con la territorialidad, lo que se aspira con esto último es que al completar la triada nación, estado y territorialidad se forme una unidad final: El Estado Nacional que es quien hace real la noción de *ciudadanía particular*, con los derechos y deberes que eso representa para las personas asociadas a él. Pero esta unidad es un ideal que se construye a nivel teórico, pero que como todo lo referente a la construcción social de la cuestión nacional, está determinado por los contextos históricos particulares, que aún hoy en día no dejan de aparecer unos como amalgamas, otros como mutilaciones; como estados nacionales con varias naciones como España (con sus aspiraciones internas de vascos, catalanes) o Reino Unido (que a pesar de su “estabilidad” tiene a los escoceses, galeses o escoceses) o estados nacionales en emergencia, como sucede con algunos estados africanos (Eritrea, Sudan del Sur, Montenegro) o Yugoslavia.

Pero, además de estas consideraciones, todavía hay otras, ligadas a la naturaleza específica del mundo en que nos ha tocado vivir, que van en contra de un nacionalismo afablemente razonable, general e imparcial. Para decirlo del modo más sencillo: en la tierra hay gran cantidad de naciones potenciales. Del mismo modo, nuestro planeta no puede albergar más que un número limitado de unidades políticas autónomas e independientes. Cualquier cálculo sensato arrojará probablemente un número de aquéllas (de naciones en potencia) muchísimo mayor que el de estados factibles que pudiera haber. Si este razonamiento o cálculo es correcto, no todos los nacionalismos pueden verse realizados en todos los casos y al mismo tiempo. La realización de unos significa la frustración de otros.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>GELLNER, Op. Cit., Pág. 15-14.

Otro aspecto que merece ser destacado es la relación que se hace entre la modernización del capitalismo-de nuevo Gellner- y el desarrollo de las naciones. En el cambio de la época el factor económico es relevante, pero es parte de un movimiento más amplio que tiene que ver con la arremetida de la modernidad, o de un sentido de lo moderno que se vierte también en la política y en la instrucción, infiltrando la sociedad en todos sus sectores.

Sin embargo como ya se ha recalcado en el caso del nacionalismo, la idea de ser moderno contó con diferentes ritmos y variaciones locales al interior europeo y con muchas más razones, en los países de América. El desarrollo de las naciones y del nacionalismo en la América Hispánica representa situaciones atípicas a lo que puede deducirse de los caminos europeos. Nuestra particularidad histórica en lo referente a la cultura común nos colocó como libro de la elección de una lengua franca nacional. Pero en cambio los actores políticos no emergieron del pueblo hacia élites, sino que el proceso partió de un grupo de criollos, que buscaban y aspiraban crear un orden político propio.

Esto hizo que la construcción de ciudadanía, posea para una sociedad como la colombiana en el siglo XIX unas temporalidades muy amplias. Después de la independencia hubo que esperar poco más de dos generación para que las élites percibieran y pudiesen canalizar factores de transversalidad social debido a la realidad histórica del momento y la natural consolidación paulatina de un proyecto nacional elitizado –marcadas diferenciaciones fenotípicas, socioeconómicas o culturales.- que evito la apertura de los canales de la participación popular, la extensión de lo público a todas las clases de la sociedad.

Las particularidades del nacionalismo colombiana se pueden resumir entonces, primero la discontinuidad y lentitud con que se presenta el proceso, que tiene dos grandes momentos muy diferentes entre sí, uno que coincide con el movimiento independentista y su consolidación (1810-1830) y el otro que está atado al desarrollo del liberalismo decimonónico de mediados de siglo que se

prolonga hasta el afianzamiento de los estados en la última década del XIX y la primera del XX. Otra particularidad, es la anticipación del proceso americano de cara al europeo. Circunstancia estudiada por Benedict Anderson en su capítulo “los pioneros criollos”

Mientras que en Europa el nacionalismo fue el golpe final al antiguo régimen que comenzó a desmoronarse con la revolución francesa, para América Latina fue el primer paso en esa dirección. Por último, es la generalidad del español como idioma tanto en la burocracia como en lo popular. Eso implicó que en el proceso de formación de los estados nacionales en América Latina no se tiene la necesidad de la masificación de los códigos de lenguajes, pues el idioma común es una ventaja aparente para ese propósito; con todo, el idioma común mantuvo el pluralismo regional que paulatinamente se va marcando con mayor énfasis después de la independencia coadyuvando con la disgregación geográfica. Efecto significativo a la hora de entender el surgimiento de músicas nacionales.

### **1.3 EL MOVIMIENTO ROMANTICO Y EL NACIONALISMO.**

El desarrollo del Estado Nacional en América Latina pasa por un proceso que va del nacionalismo puramente *defensivo*, de la independencia, a un modelo de desarrollo nacional que combina a la vez la marcada diferenciación social del corporativismo español, heredado de la colonia, con el estatuto político y legal de los estados modernos establecido en el carácter positivo de las constituciones nacionales y la vinculación estrecha con las redes de circulación del mercado internacional.

En ese contexto la construcción de una cultura nacional en el siglo XIX, para Europa y América, intenta una representación posible y adecuada de un algo que hasta esa época era desconocido para los nuevos países. La forma de *representarse* como nación, se asoció a elementos institucionales, pero a su vez buscó en las manifestaciones culturales locales los principios sobre los que

se podría cotejar la identidad de los conciudadanos. El objetivo central de las recientes naciones latinoamericanas era el de acceder al universo del mundo civilizado cuyos modelos eran Europa y en menor medida Norteamérica. Como consecuencia de occidente, el nuevo mundo necesitaba investirse de una vasta cultura que lo pusiera a la par del antiguo mundo, es por esto que la asimilación de lo europeo y de sus “modas” fue una situación recurrente durante un periodo muy largo que se remota a la colonia pero el cual fue intensificado luego de la independencia, donde comenzaron a ser evidentes las particularidades del desarrollo y de la circulación social en cada uno de los países, y donde además, se emprendió la tarea de enfatizar algunos puntos comunes que servirían de base para la recreación de la cultura nacional.

Aunque los caminos para el logro de tal objetivo no parecían tan claros después de todo, ya se habían puesto en marcha algunos de sus componentes en el proceso de emancipación. La formación de una cultura nacional implicó un acercamiento entre los diferentes grupos sociales por la vía de un redescubrimiento de las características comunes a partir de las que se desarrolló el imaginario de los connacionales, es decir, de la ciudadanía común; sentido por el que se hizo necesaria la creación de la *cultura común* de tipo político, cuyo asidero se amarró a las glorias de la independencia y los valores de la cristiandad. Pero la cultura popular que soterradamente se había cocido a través de permanencias, cambios e incorporaciones tenía un movimiento distinto, propio. No puede argumentarse que fuera opuesto, pero sí puede afirmarse que su lógica era distinta y no pretendía ser homogeneizante, situación que no impidió que fueran incorporados rudimentos de lo popular al discurso de la cultura nacional.

El Romanticismo cumplió un importante papel en la configuración del pensamiento latinoamericano en el siglo XIX, tanto en el periodo emancipatorio como en la época posterior, que desarrolla los Estados nacionales. Se trató, en términos coloquiales, de una especie de espíritu del siglo XIX, un movimiento que abarcó aspectos de tipo estético, social e ideológicos que se manifestaron de manera ambigua al interior de Europa y América y que, para ambos lados

del Atlántico fueron fundamentales en la consecución de los caminos hacia lo nacional.

El romanticismo fue un movimiento ambiguo que generó situaciones contradictorias como su influencia para el surgimiento del socialismo y el liberalismo decimonónico, y la exaltación de la tradición frente a una idea fuertemente arraigada de progreso<sup>41</sup>. El movimiento romántico tuvo una tendencia de protesta que surge en Europa como respuesta burguesa al clasicismo de la nobleza. Rompiendo reglas y cánones universales de los que estaban excluidos los temas particulares de la cotidianidad y, por supuesto, de las personas comunes y corrientes. “el Romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía conciencia de que hacía época. Representó una de las variaciones más importantes de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico”<sup>42</sup>.

El Romanticismo es de paso una mirada al modo de ser popular y a la simplicidad con la que tal modo de ser se mueve en el mundo; la idea de pueblo es adherida al sentido de lo romántico por una mirada “misteriosa” que se cierne sobre lo que acontece de ordinario, en contraposición de lo acartonado y artificial de la vida noble que en nada expresaba el sentido de la vida de la burguesía ni de la mayoría de la gente. El Romanticismo asume que el Burgués es la medida del hombre, su forma social normal e inevitable, un hombre secular. Tiende “hacia lo salvaje y lo exótico, hacia los horizontes ilimitados: pero también hacia el propio pueblo, el propio pasado, la naturaleza específica de cada uno”<sup>43</sup>.

Esto se convierte en una situación cómoda para la “intromisión” de las naciones y los nuevos modelos de desarrollo que están obligadas a ofrecerse un nuevo

---

<sup>41</sup> La ambigüedad del romanticismo y de los románticos es reseñada constantemente en los escritos sobre el tema; Hauser plantea que había una “...conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática”. HauserArnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Madrid : Guadarrama, 1963, p. 154. Por su parte José María Valverde propone algo semejante al afirmar que “el historicismo progresista y estimulante se vuelve agnóstico y pesimista,...a medida que... [la mentalidad burguesa]... pase de revolucionaria a conservadora”. De Riqueur Martín y Valverde, José María. Historia de la Literatura Universal. Vol. 7 “Romanticismo y Realismo”. Barcelona: Planeta, 1985, p. 6.

<sup>42</sup> Hauser Arnold. Op. cit., p. 153.

<sup>43</sup> Fisher, Ernst. La Necesidad del Arte. Barcelona: Ediciones Península, 1973, p. 65.

tipo de legitimación por medio de la soberanía popular. La irrupción del pueblo en la política, y la exaltación de la democracia y las repúblicas como formas de gobierno, “sólo ...[fueron posibles]... a partir de la Revolución y del Romanticismo ...[mediante los cuales]... comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica”<sup>44</sup>.

El pueblo es descubierto por los románticos por la exaltación revolucionaria y el resto de los movimientos sociales y políticos del siglo, en especial los de 1848<sup>45</sup>. La revolución se convierte en uno de los bastiones del progreso, en el cual el pueblo reclama y hace valer su condición soberana en contra de la tiranía y del despotismo. A través de los poetas románticos habla el pueblo y se forman los iconos, que van tomando como modelo a los héroes que se levantan contra la injusticia de la nobleza.

El héroe romántico es parte del pueblo y se crea dentro de éste, pero a diferencia del héroe mitológico se trata de un héroe conflictivo “que se sabe héroe dentro de una moda cambiante que le hace caduco y dudoso”<sup>46</sup>, verdaderamente humano y sitiado por las contradicciones de la subjetividad y de los sentimientos. Como héroe de un tiempo determinado, es el pueblo el que le da vida y el que le da razón de ser a su lucha. Su imagen se convierte en un icono representativo de las necesidades y las aspiraciones comunes, entrando a determinar algunos factores de la identidad.

En la defensa de la libertad y de lo secular, frente a lo despótico y lo confesional, se da ingreso a los planteamientos de la modernidad; pese a la diversidad de sus ideas, el Romanticismo dispone el advenimiento de la modernidad, “por cuanto éste supuso una regeneración o una reconstrucción frente a la decadencia de los criterios y valores estéticos, sociales y

---

<sup>44</sup>HauserArnold. Op cit., p. 155.

<sup>45</sup> Véase el importante estudio de Sigman, Jean. 1848. Op. cit. En donde se muestra en detalle la ambigüedad de estos movimientos, su vinculación con el socialismo y el auge del liberalismo decimonónico europeo, así como la relación de los nacionalismos con el movimiento romántico.

<sup>46</sup>De Riqueur Martín y Valverde, José María. Op. cit., p. 7.

humanos”<sup>47</sup>... con él la modernidad y la esencia de lo moderno, se robustecen y entran en apogeo. A partir de ese tono secular se abandona la idea del *arte por el arte y lo sublime*, para plantear un arte comprometido que no desvincula la acción política de la estética, por el contrario, exige que se rompan las barreras entre arte y política y

que no se omita esa responsabilidad en el seno de los artistas; el artista es además parte del pueblo y debe orientar su obra a la educación del pueblo, a la orientación del mismo por los caminos de la libertad, esa es su “misión” y de allí la utilidad de la obra literaria<sup>48</sup>.

Sin embargo, y aunque hubo un gran desarrollo de la literatura, se presentó una jerarquización entre las artes, las cuales tomaron como modelo la música que, como plantea José María Valverde, se impuso a las demás artes “por lo que tiene de falta de compromiso conceptual, de libertad de en cuanto a la reacción producida en el estado de ánimo y su interpretación como posible expresión”<sup>49</sup>.

Las ideas del Romanticismo no solamente fomentaron el cambio en el sentido de figurar el arte en todos sus aspectos sino que orientó las investigaciones en las ciencias humanas como sucedió en el caso de la historia que fue una de las disciplinas que mas se desarrolló durante la época<sup>50</sup>, por la necesidad de historizar y poner en claro *las raíces* de la cultura nacional, que se remontan en el tiempo y con las que se esculpe la tradición. La historicidad pone “el acento

---

<sup>47</sup> GRAS BALAGUER, Menene. El Romanticismo como Espíritu de la Modernidad. Barcelona : Montesinos, 1983, p. 158.

<sup>48</sup> Picard Roger. El Romanticismo Social. México : Fondo de Cultura Económica, 1947. Este autor señala como: “Bien pronto, los románticos abandonaron la doctrina del arte por el arte a favor del arte social, y la poesía puramente individualista por las inspiraciones de orden más general”, p. 59. Este es el tema de la segunda parte de su obra, destacando el papel de Víctor Hugo, Lamartine y Alfred Vigny. En particular el segundo de ellos que participó activamente durante el proceso de la Revolución Francesa y en los años posteriores de la misma.

<sup>49</sup> De Riqueur Martín y Valverde, José María. Op. cit., p. 7.

<sup>50</sup> Picard muestra como la historia fue una de las “favoritas” de los románticos, tanto que Napoleón dio impulso a la Escuela de Chartres inaugurada en 1816; el mismo Lamartine fue un destacado historiador y también uno de sus contradictores, el monarquista Guizot. De la escuela Romántica, según Picard se engendraron dos corrientes: los historiadores narrativos y los historiadores filósofos. Véase Picard. Op. cit., En especial la tercera parte.

en lo singular, contingente e irreproducible que hay en el hombre, perspectiva intelectual que ...[fue trasladada]... a las naciones”<sup>51</sup>.

Con esa lógica de destacar la historia originada en la tradición, se revalúa la lógica monárquica, para penetrar en los orígenes y la esencia de los pueblos. De ahí que el nacionalismo sea también parte del Romanticismo, en la medida en que el primero está hecho para un tipo de pueblo, que es su alma y le proporciona los elementos culturales que desea exaltar como representativos e irremplazables de la nación. La nación se convierte en el cuerpo del pueblo y recrea en ella la horizontalidad de la tradición común, depositaria del patrimonio y propuesta sobre un tipo de pilares que al juntarse construyen la sensación de permanencia y perennidad en el tiempo<sup>52</sup>.

La mirada del romanticismo se enfoca a develar los aspectos determinantes de la identidad, pero de una identidad secular que se aparta de lo greco-latino para dar paso a la mitología y la tradición popular, de la que emergieron Fausto, Sigfrido y otros personajes. La revalorización de esos elementos dio como resultado el concepto de costumbres populares o Folklore, proclamando el evangelio del pueblo como una entidad orgánicamente desarrollada y homogénea<sup>53</sup>, se le asignó a la tradición popular una alma, un ethos, del cual se participaba sin distingo de clase y al margen de las divisiones de estas. La idealización del pasado y la revalorización de lo primitivo o lo irracional, son la manera de contraponer una sociedad ideal a una real dominada por lo práctico y lo procedimental; el Romanticismo compara los elementos y los junta en una

---

<sup>51</sup>PENA DE MATSUSHITA, Marta E. El Romanticismo Político Hispanoamericano Buenos Aires : CINA E, Centro de Estudios Filosóficos, 1985. p. 36.

<sup>52</sup> Este principio es muy importante ya que desde el punto de vista de la tradición es que existe la posibilidad de lo folklórico y del nacionalismo musical al cual nos referiremos más adelante. Este principio fue enunciado por Herder, quien “planteó la necesidad de buscar en el pasado los orígenes de la nacionalidad... o espíritu colectivo (volksgeirt)... [constituido como]... una suerte de entidad metafísica que se expresaba en un lenguaje, unas costumbres, una religión, unas leyes y un conjunto de grandes hombres”. Véase Pena de Matsushita.Op. cit., p. 36.

<sup>53</sup> Fischer, Ernst. Op. cit., p. 73-80.

recopilación que rectifica el rumbo de los acontecimientos y despersonaliza el anhelo de antaño para convertirlo en una parte del presente que sirve de identificador de unos frente a otros<sup>54</sup>.

En América Hispana, los románticos de medio siglo se dieron a la tarea de definir los parámetros de la identidad local y para ello se valieron de los cuadros de costumbres, en los cuales se creó la noción idílica del campo, de la tradición popular y de los usos y costumbres locales. El lenguaje literario y poético envolvió y recreó el léxico popular, así como su música y sus versos. Se dio vigencia a una imagen de la exuberante riqueza natural y paisajista del territorio y se patrocinaron expediciones que dieran cuenta de esas riquezas<sup>55</sup>.

Al igual que en el romanticismo europeo fueron los hombres de letras los que proyectaron los lineamientos de las sociedades americanas, Los románticos latinoamericanos tenían una disposición social y política conectada con los problemas de la sociedad pero sin una noción de pueblo como la que se desarrolló en el viejo continente, puesto que se consideró en el mejor de los casos como un menor de edad, contribuyendo a que los procesos de desarrollo del estado nacional tendieran a la formación de estados oligárquicos, y a que las conquistas de la democracia se vieran postergadas y dependieran de

---

<sup>54</sup> La civilización es mostrada por el romanticismo como el resultado de una larga evolución de la sociedad, de la cual el pasado bárbaro es el inicio y el soporte mitológico de la tradición. Aquí la idea de progreso material se orienta a una "imagen del mundo como vitalidad, en crecimiento y mejoramiento ...[dando paso]... desde el punto de vista de las especies y la geografía". En ese mismo sentido cobran importancia las analogías entre las "ciencias duras" y las humanidades, comparando células y átomos con unidades sociales lo cual dio verdadero auge a la teoría de Darwin. De Riqueur Martín y Valverde.Op. cit., p. 346.

<sup>55</sup> Al respecto resulta particularmente importante el trabajo de Agustín Codazzi, quien dirigió una expedición en territorio Venezolano y posteriormente publicó La Carta General y Atlas Geográfico de Venezuela; en Colombia en 1839 por mandato del congreso se legisló sobre la necesidad de levantar una carta geográfica del territorio, pero eso se hizo realidad a mediados de siglo, cuando Codazzi fue nombrado como director de la Comisión Corográfica, que presentó sus primeros informes hasta 1858. Sobre Codazzi puede consultarse Caballero, Beatriz. Las Siete Vidas de Agustín Codazzi. Santafé de Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi-Carlos Valencia Editores, 1994; en este texto hay una parte importante dedicada a la Comisión. También puede consultarse la antología de textos de Codazzi que acompaña el libro de acuarelas editado por Ardila, Jaime y Lleras, Camilo. Batalla Contra El Olvido. Acuarelas Colombianas de 1850. Bogotá: Ardila & Lleras, 1985. Incluye 55 acuarelas originalmente pintadas por Henry Price durante el curso de la Comisión Corográfica.

procesos de confrontación social interna, mucho más agudos de lo que fueron los de la independencia.

En síntesis podemos expresar que las características del Romanticismo expresan la transición del antiguo régimen al moderno, en tanto que las formas estéticas, políticas, sociales y económicas que representaban al primero entraron en crisis; de tal suerte que se trató de un movimiento ecléctico en el cual tuvieron cabida manifestaciones conservadoras y renovadoras de la sociedad. Éstas últimas tomaron, en general, el camino de liberales y socialistas que se expresaron también en diversas formas y facciones sus propuestas de cambio social; de ahí que la revolución tuviera acogida en algunos sectores liberales y socialistas.

De otro lado el romanticismo, al fomentar la mirada subjetiva, posibilitó el ascenso de lo popular en los diferentes discursos que se dieron en la literatura, la historia, la política y el arte. Abonó el terreno al desarrollo de los nacionalismos y los estados nacionales, así como también a un tipo de cultura representada en la tradición popular que se consideró como identitaria y característica de la nación, mediante un sentido histórico que dio mayor estimación a las condiciones temporales y locales de la vida de los hombres y las sociedades, adoptando como objetivo “una nueva apreciación del concepto nación-estado, ...[con]... la idea de fuerzas creativas inherentes en el pueblo, de la relación íntima del individuo con la comunidad nacional, y de la conexión orgánica del presente con el pasado”<sup>56</sup>.

Por último, el Romanticismo abrió las puertas a la modernidad, también de una manera ambigua, puesto que reivindicó el progreso, pero a la vez denunció la fe en la racionalidad de la ilustración. Esta mezcla refleja sencillamente la lluvia de ideas y de pareceres de una época en la cual los cambios y los contrasentidos se irían expandiendo hasta llegar a copar la totalidad del mundo occidental, incluido el nuevo continente donde adquirió otros matices.

---

<sup>56</sup> FLITTER, Derek. Teoría y Crítica del Romanticismo Español. [Capítulo I.]. Escocia: Cambridge University Press, 1995.

Aunque principalmente fue un fenómeno de carácter literario, el romanticismo descubrió lo popular como materia prima de la cultura, impregnando de manera importante a las otras manifestaciones artísticas como la música, la cual vino a dar su salto a lo popular finalizando el siglo, coincidiendo con la estabilización de los Estados Nacionales. Es hora de observar de cerca ese fenómeno.

#### **1.4 LA MUSICA NACIONAL.**

El romanticismo, como se ha planteado ya, consideraba que era la música la más expresiva de las artes y, por lo mismo, la que con mayor capacidad podía demostrar la sensibilidad humana; al igual que en los temas literarios los cultores del romanticismo musical buscaron elementos dentro de las expresiones tradicionales y vernáculas de la música popular con el fin de extender esas manifestaciones dentro de sus obras. Pero esta exploración no es homogénea y produce diferentes resultados, uno de ellos es lo que se conoce como *nacionalismo musical* y el otro es lo que puede denominarse *música nacional*.

A continuación presento los elementos que constituyen esa diferencia para entender la aplicabilidad que tiene dentro del contexto de la música latinoamericana, entendiendo que la debilidad relativa del nacionalismo musical americano dentro del contexto del romanticismo musical, no impidió que se sintiera el eco romántico dentro de la música de la época, particularmente dentro de la música popular, de la cual analizaré en el capítulo final algunos ejemplos.

Ya se ha señalado cómo el movimiento Romántico jerarquizó las artes y dio a la música la posición privilegiada entre ellas; los argumentos sobre esta transición están determinados por la misma oposición característica al clasicismo, pero con el ingrediente adjunto de que las formas musicales eran bastantes definidas, contenidas en un principio de unidad formal y de trebejos resultantes, planeados casi dispendiosamente, que hacen de la sinfonía y la sonata fueran las expresiones máximas del clasicismo.

Los músicos románticos prefirieron formas menos drásticas y de alguna manera más *cómodas* como “la fantasía, la rapsodia, el arabesco, el estudio, el intermezzo y el impromptu, la improvisación y la variación”<sup>57</sup>. Hauser atribuye ese cambio al auge de la burguesía y la propagación de los principios del capitalismo profesados por ésta. Para él se presenta un cambio en los parámetros del gusto y del público que consume música, ya que ésta se traslada de los grandes formatos orquestales a los más pequeños e íntimos, pero además pasa de los salones aristocráticos a los hogares de los burgueses<sup>58</sup>; el cambio de estructura musical es motivado por este nuevo público, al cual se da gusto con obras más fáciles, ligeras y breves, con una intención más sugestiva que tuviera la cualidad de agradar y que fueran desembarazadas para ofrecerse como entretenimiento.

De ese estilo anímico y oscuro se derivó también un desarrollo de la técnica instrumental, que se reflejó en la especialidad del intérprete y la consiguiente transformación a un tipo de público más sapiente musicalmente hablando<sup>59</sup>; por esa especialidad se crea la condición de espectacularidad donde el intérprete es exigido como virtuoso concentrando al público en su ejecución más que la obra como tal.

Al seguir la hipótesis de Hauser se puede considerar muy probable que el desarrollo de la música frívola o ligera a la que refiere, haya sido fundamental para la incursión de las formas populares en las obras musicales; de hecho, la poca duración de las obras tiene correspondencia con lo repetitivo y monótono

---

<sup>57</sup> Hauser, Arnold. Op., Cit., p.200.

<sup>58</sup> Ibid., p. 201.

<sup>59</sup> La revolución de la técnica que exaltó el virtuosismo en el instrumento encontró un pretexto en la subjetividad; pero este pretexto se debe a un desarrollo técnico de los instrumentos, en particular del piano, que fue el instrumento que más evolucionó a finales del XVIII y comienzos del XIX; no es gratuito entonces que la mayoría de los intérpretes más destacados del romanticismo como Chopin, Litz y otros fueran pianistas. Claro que el desarrollo de la técnica interpretativa llegó a otros instrumentos, como al violín, de los cuales Paganini fue su intérprete más reconocido y de quien se decía, en una actitud eminentemente Romántica, que tenía pacto con el diablo. Véase. Chantavoine, Jean y Gaudefroy-Demombynes, Jean. El Romanticismo en la Música Europea. México :Ed. Hispano-Americana., p. 146-161.

de cualquier canción popular, sin pretensiones de erudición ni de *gran obra* en el sentido clásico del término.

Este es un primer elemento a tener en cuenta, que aunque no es suficiente para explicar el por qué del nacionalismo o de las escuelas nacionales, es clarificador de cómo emergen los temas populares en ese proceso que tiene como otra de sus fuentes la reacción del romanticismo ante los estilos italianos y germanos, fundamentales en la expresión musical del renacimiento y el clasicismo, que es el otro elemento que se debe tomar en cuenta.

En efecto, la necesidad de mostrar y expresar las propias tradiciones se llevó a cabo para contraponerse a esos modelos estandarizados, dándose el “uso de cantos y danzas populares en la música sinfónica y ...[el relato]... de hechos históricos como temas de la ópera, los ballets y la música de programa”<sup>60</sup> con lo cual se ponen en consonancia las diferentes rutas de los autores románticos; ya que tanto en los pasajes más complejos e íntimos, o en los repertorios hechos para gustar a un público, el autor recurrió a unas formas populares que servían a ambos fines. La debilidad de esta hipótesis radica en que no puede explicarse el perfeccionamiento de la música exclusivamente por un cambio de gusto, aunque este es definitivamente un factor relevante y casi que irremplazable.

La manera en como Hauser desvía la atención sobre el nacionalismo musical explicando los cambios por la vía del consumo, resta importancia a la idea de la cultura nacional. Pero la otra percepción del problema, en la cual se muestra que el nacionalismo musical se encuentra en concomitancia con los procesos de formación de los estados nacionales, no elimina la presencia e importancia de la formación de un mercado de productos artísticos, como elemento distintivo del cambio en la estructura de la sociedad, que se liga al proyecto de cultura nacional expresado por el nacionalismo y del que la música formó parte tal cual lo hacían las otras artes.

Se trató de un proceso absolutamente consciente que se fortaleció por la moda de las culturas locales y la emergencia de la tradición, facilitando con ello la

---

<sup>60</sup> GRAY, Anne. Breve Guía de la Música. Buenos Aires : Javier Vergara Editor, 1995. p. 85.

incursión de los músicos en ese material folk, en el cual hallaron los elementos en bruto para la construcción, o mejor, para la glorificación de algunos de ellos como símbolos de la cultura nacional.

Es esa la razón que hace evidente el por qué “la ópera de Mijail Glinka, *la vida por el zar* (1836)... inspiró a un grupo de compositores que se autodenominaron «los cinco»,...cuyo objetivo era crear un estilo ruso puro”<sup>61</sup>. El nacionalismo musical se convirtió en una de las maneras por las cuales la cultura popular de los nacientes países expresó su modo de ser y la particularidad que le era inherente, siendo una manera de hacer consciente o evidente el legado y la importancia de las manifestaciones vernáculas en la identidad cultural de las naciones en proceso de formación.

Al igual que los rusos, en Checoslovaquia se formó la escuela checa en Praga, bajo la dirección de Bendrich Smetana (1824-1864) y Antonin Dvorak (1841-1904) donde se incluyeron polcas y danzas checas; Irlanda tuvo su representante en Charles-Villiers Stanford que se basó en cantos folclóricos irlandeses para componer *las canciones del valle de Antrim*; En Dinamarca, Noruega y Suecia fueron relevantes las aportaciones de músicos como I. P. E. Hartman, Waldemar Thrane y Johan Friedrik Palm quienes llevaron temas y canciones populares de sus respectivos países a sus obras<sup>62</sup>.

Particularmente interesante es el caso de Polonia que durante el romanticismo fue virtualmente desaparecida del mapa por otros estados. Al repertorio de los músicos de la época se adicionaron los aires de danzas folklóricas como la *Mazurka* (danza de galanteo) y la *Polonesa* (danza marcial), que fueron parte de la inspiración de Chopin, a quien se debe que hallan traspasado el Atlántico<sup>63</sup>. Las danzas húngaras, por su parte hicieron aparición en la obra de

---

<sup>61</sup>Ibid., p. 86. De este grupo hicieron parte Mily Balakirev (1837-1910) vivió en las provincias de San Petesburgo donde conoció la música popular, Modeste Mussorgski (1837-1881) quien fue oficial de la guardia de San Petesburgo hasta 1858, Alexander Borodin (1833-1887) hijo ilegítimo de un príncipe georgiano, Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) hijo de una familia aristocrática y Cesar Cui (1835-1918) que era ingeniero militar y quien formuló los principios nacionalistas del grupo en el libro *La Música en Rusia*.

<sup>62</sup>Ibid.

Lizt quien compuso quince *Rapsodias*, y la participación de otros tantos como Haydn, que tomaron como motivos de referencias la *czardas* las *verbunkos*.

Los alemanes tuvieron un desarrollo del nacionalismo musical que se alarga durante el siglo; el símbolo musical más importante que se esgrime por los autores es el llamado *Lied*, género típicamente alemán derivado de la tradición popular, que al igual que las polonesas encontró gran acogida en el resto de Europa, siendo una de las *modas* más importantes de la época. De otro lado hubo figuras sobresalientes que como Wagner (de personalidad típicamente romántica) que recrearon en sus personajes el alma de la alemanidad en formación liderada por el poderío de la Prusia de Bismark<sup>64</sup>.

El nacionalismo musical es pues una tendencia del romanticismo musical, una de las maneras por las cuales es evidente la permeabilidad de la música por los sentimientos patrióticos y la exaltación del pueblo al que se pertenece. Chopin es polaco y sus obras reflejan esa sensación, en un momento donde la nacionalidad polaca es atacada y sometida por las potencias europeas; así mismo el *lied* es una manifestación de la alemanidad emergente que se consolida con la llegada de Bismark y la derrota de los franceses por parte de éste.

Las escuelas nacionales son afirmaciones de esa tendencia que es orientada por el proyecto cultural del nacionalismo, son selecciones de la cultura popular reelaboradas por especialistas de una cultura erudita que las estandarizan y las fijan sin pretensiones acartonadas –recuérdese que el romanticismo no propone modelos acabados y totales como el clasicismo- pero si como símbolos representativos. Seguramente muchos de los representantes del

---

<sup>63</sup> La popularidad de estos estilos en Europa llegó hasta nuestro continente donde se tocaban algunas piezas de esa producción, incluso dentro del repertorio de la música colombiana andina se encuentran algunas mazurkas, hechas por compositores nacionales.

<sup>64</sup> Además de sus óperas y obras con personajes de la mitología alemana como *Sigfrido* o *Tristán*, Wagner publicó algunos artículos como *el fin de un músico alemán en París* y un tratado que llamó *De la música alemana* donde expresó y desarrolló la lógica de su nacionalismo musical plenamente consciente. Así mismo se sabe que el *lied* fue un adjetivo que se usó entre los músicos alemanes para diferenciar sus canciones de las del estilo italiano o frances y “que seguían o comentaba algún conspicuo texto Alemán” Véase Chantavoine, Jean y Gaudefroy-Demombynes, Jean. Op. cit., p. 210-227 y 302-315.

nacionalismo musical no eran en absoluto nacionalistas o tampoco pretendían serlo en su sentido político pero, sin embargo, muchos de ellos eran plenamente conscientes del papel que jugaban con su *descubrimiento* estético en la apología de la nación y en la emoción del nacionalismo.

La música en América, no puede responder a la gran tradición del mundo europeo, que para la época está entrando, como las otras artes, a los círculos de producción y reproducción del mercado. No se puede hablar en efecto de escuelas nacionales, o nacionalismo musical, pues en sí, no existe una definición de lo nacional, eso obliga a los románticos la búsqueda de una tradición o, por qué no, a la invención de una. La percepción romántica que se hace de la música es fundamental para entender lo que son las *músicas nacionales*, en la medida en que estas responden a unos procesos históricos especiales, con una naturaleza semejante a la del nacionalismo musical; en muchas partes ambas ideas se confunden pero para el caso de América Latina se pueden observar rasgos distintivos que las hacen diferentes. Podemos hablar entonces del surgimiento de *músicas nacionales* haciendo referencia a algunos aires populares que tuvieron un contexto territorial e histórico bien definido, músicas que conservaron su naturaleza local, hasta que fueron redescubiertas e insertadas en la imagen del acervo nacional.

Al decir redescubiertos refiero a que no eran desconocidas por las elites ni por la cultura erudita que algunos de sus miembros sustentaban, por el contrario, eran consideradas por estos como curiosidades o singularidades del pueblo –entiéndase populacho, o clases inferiores no cultas-, que son tratadas de forma paternalista o peyorativa. Esta situación va cambiando al irse fortaleciendo la formación del estado nacional moderno y sus procesos de legitimación que van cambiando la representación de la identidad y, del mismo modo, la percepción negativa que se tiene de los aires populares y la forma de aprehensión de lo popular y del pueblo, que pasa a ser el cuerpo y el objeto de lo que se pretende como nación.

Es muy importante distinguir aquí el concepto de *música nacional* del de *nacionalismo musical*, ya que en América Latina estos dos van por vías muy distintas. La música nacional eleva a la categoría de símbolo identitario una forma expresiva popular que de alguna manera es representativa, bien sea por su dispersión, por su exclusividad, o por cualquier otro síntoma que pueda esgrimirse para asumir una paternidad nacional definida; el aire que es considerado *música nacional* no pierde su *fisonomía* y su idiosincrasia popular, pero adquiere 1) formas estandarizadas que indican sus particularidades, 2) por las que se hace posible que trasvase el sentido popular y llegue a tener formas eruditas y que, 3) se rodea de una serie de disertaciones que la legitiman en su carácter nacional y lo unívoco de su relación con la cultura nacional y con el pueblo al que pertenece.

Por su parte el nacionalismo musical se basa en las manifestaciones populares pero es eminentemente erudito, tiene la pretensión de agregar a la música universal las particularidades de lo popular y por ello está diseñado para un público especializado; se trata de una forma más cercana de lo exógeno de la cultura y apunta a ubicarse en el plano de las obras cultas, pero comparte y se comunica con la música nacional en la forma de involucrar los elementos musicales populares, y la sensación de autenticidad que pretende transmitir. Se trata pues de una mención alegórica no explícita de lo popular, diferente de la música nacional en su pretensión de universalidad y erudición.

Los tres elementos enunciados como característicos de las músicas nacionales se pueden presentar de diversa forma o a distintos tiempos, atendiendo a los ritmos históricos de su región o localidad de origen y la importancia que ésta revista en la dinámica de la sociedad que construye su nacionalidad. Visto de este modo, tales elementos sirven para detectar la presencia o posibilidad de músicas nacionales. Lo que se intenta aquí es la aplicación de un modelo conceptual, para determinar las formas en que se simbolizan elementos de lo nacional por medio de la música. Al igual que con la nación, las músicas nacionales se conciben de una forma conflictiva y sin la homogeneidad que el concepto propone; se trata de elementos que se articulan como característicos

y que se flexibilizan al ser contrastados con los hechos, que determinan la tipología o especificidad de los casos.

Adicionalmente, el concepto de *música nacional* no hace referencia a un ritmo musical exclusivamente, por su importancia, dispersión o difusión. Tal concepto representa una selección de la sociedad que prefiere un tipo de música como representativa, lo cual no implica la desaparición de otras formas musicales. Con ese concepto se quiere explicar la manera en que se establece una jerarquización de la paleta sonora en un país, en el cual existen varios tipos de músicas locales que son opciones igualmente válidas a la hora de elegir *la que nos represente*. La música nacional es la parte visible de una serie de tradiciones musicales conjuntas que siguen existiendo bajo la primacía de la que se considera más representativa, en el sentido de que abarca con mayor completud lo característico de la nacionalidad; ese aspecto involucra también elementos colaterales a la música como el baile, el vestuario, la comida y otros que son parte del marco referencial que hacen a una música más representativa que a otras.

El bambuco es un caso típico de la estandarización de las formas de música popular que supone el surgimiento de la música nacional en Colombia, proceso concomitante a otros en América Latina, que a la luz de los hechos responden a una doble mirada sobre lo popular: una indulgente que reconoce lo popular como algo vistoso, colorido y proverbial, y otra sistemática, que intenta ofrecer unos modelos de lo vernáculo y lo tradicional como parte de la cultura y de la identidad nacional a la manera del nacionalismo musical europeo.

Son pocos los textos que toman la música como elemento central de sus disertaciones, en otras palabras, no existe una intención general por mostrar abiertamente *la música* como tal, sino que ella se hace presente como parte del colorido típico de los relatos románticos; el siglo XIX Latinoamericano observa, en gran parte, la música popular como una curiosidad de la plebe que no despierta interesados en lo estrictamente musical. Sólo hasta que el siglo está llegando a su fin se presentan las visiones sistemáticas y legitimadoras que

retoman la música, las cuales corren paralelas al fortalecimiento de los estados, la definición de los territorios y los mecanismos del poder local.

De este modo la erupción de la música popular y su defensa como símbolo de lo nacional, se produce con las mismas tribulaciones con las que se define la organización de la sociedad y se involucra directamente con esos procesos, de tal suerte que el producto, la música nacional, es una construcción imaginada de la sociedad que se define, valga la redundancia, como comunidad imaginada.

Reiterando la noción de música nacional como concepto, se debe entender que los elementos enunciados no son absolutamente necesarios, ni mucho menos pasos que se siguen de manera estricta. Son, si se me permite, síntomas relativamente aislados que se van juntando y que, transcurrido un tiempo, crean un *imaginario colectivo* con caracteres homogéneos que hace pensar en la música como representativa de la nación; procesos que operan de la misma forma que la memoria y el olvido en la constitución de la ficción de la nación, y que insertan y expulsan elementos de ella.

Esas dos facetas (la memoria y el olvido), que a la postre están alineadas, son las que hacen *sentir* a un ciudadano cualquiera que es parte de una algo, y de igual manera que a su vez *sienta* que hay *objetos culturales* que le pertenecen, por ser titular de la categoría de ciudadano, y que no cuestione el *por qué* de esas pertenencias. Hay pues, analogías entre ese principio elemental de la ciudadanía y la manera en que se inventa la música nacional, porque es música de *alguna parte* y esa música análogamente es *ciudadana*, se convierte en *ciudadana* del mismo modo que los hombres que la escucharon, la bailaron, la tocaron y la reconocieron como propia.

Ese es el substrato con el que se hace posible que la identidad se ‘palpe’ en una cuestión intangible como la música. La cultura nacional como contraparte del énfasis político del nacionalismo hace que éste se equilibre, y que los símbolos manifiestos de la nación como el mercado, el estado unitario y la constitución, y otros emblemáticos como la bandera y el escudo, tengan

soporte en ella y en los materiales corpóreos e incorpóreos de la cultura que le concierne.

## 2. DEL BAMBUCO TRADICIONAL AL BAMBUCO NACIONALISTA.

### 2.1 ANTECEDENTES HISTORICOS MUSICALES

Como género musical el Bambuco, se encuentra suscrito dentro de la cultura musical profana. Se ha reconocido que posee antecesores en los villancicos<sup>65</sup>, la música de banda, la música española y la música africana pero esto no ha podido sostenerse más que como conjeturas. Dando como resultado, que aunque la definición de profano aparece como contraparte de la música religiosa, es decir es lo secular, paradójicamente en Colombia los vestigios históricos musicales anteriores al siglo XIX, por ejemplo los que datan de la época colonial, se desenvuelven junto a la labor evangelizadora de las misiones.

Prácticamente, la cultura musical se redujo, durante la etapa colonial y las cuatro primeras décadas del siglo XIX, al ámbito religioso y especialmente a los coros de las iglesias basilicales de Bogotá, Cartagena, Pamplona, Tunja, Popayán y Santafé de Antioquia. Desgraciadamente la obra de los chantres, organistas y maestros de capilla de los siglos XVI a XVIII sólo se conoce a través de las referencias de cronistas e historiadores de muy dudoso criterio artístico.<sup>66</sup>

Oleadas de soldados, músicos y misioneros fueron arribando y penetrando en los territorios del nuevo mundo junto a los caballos, las armas y los modos culturales. La música para el culto evangelizador, permeo las realidades de los nativos que con diferentes grados de resistencia terminaron convirtiéndose en ordenados grupos de cantores con todas las repercusiones psicológicas y sociales que esto implicó para estas sociedades mitigadas.

Los misioneros utilizaron la música como medio de evangelización de los nativos. El repertorio musical ejecutado en el nuevo mundo era casi el mismo utilizado en las iglesias y catedrales europeas. Algunos

---

<sup>65</sup>“Es interesante anotar la posible influencia del villancico en la formación y apareamiento de nuestros aires populares colombianos andinos. En esta música popular puede encontrarse el eslabón perdido, que durante años de investigaciones folclóricas, nunca nos hemos topado” En: GERMAN Patiño. Vicisitudes del bambuco. [En línea] p. 9.

<sup>66</sup>PARDO TOVAR, Andres. Los Problemas de la Cultura Musical en Colombia. En: Revista Musical Chilena. Jul-Ago 1959, vol. 13, No. 66, p.5

compositores europeos vinieron a América como maestros de capilla, y fueron los primeros maestros de música de los músicos criollos. Durante el periodo colonial, el centro musical fue la iglesia catedral. El coro fue lo primero que se conformó. Luego, la música se institucionalizó a través de la fundación de seminarios y conventos.<sup>67</sup>

Este es posiblemente el motivo del escaso conocimiento sistematizado que se tiene sobre la cultura musical profana de las elites y con más razón en lo que respecta a la música profana popular, lo cierto es que existían por las menciones en las fuentes, que desde los tiempos de la colonia, buena parte de los músicos que fueron educados por las misiones en las parroquias o por los pocos músicos profesionales, no se dedicaron exclusivamente a la música clerical, que absorbía buena parte de sus servicios, sino también al repertorio de divertimento popular y secular.

Las misiones se encargaron de difundir los repertorios de la música ibérica pero al mismo tiempo tuvieron que realizar concesiones, propias de la aculturación. La audición musical de este tipo buscaba acompañar los actos litúrgicos y destacar la importancia de estas celebraciones por el fervor y el número de oyentes. No es circunstancia novedosa, en el desarrollo de la música culta occidental, la ampliación de las fronteras del uso de la música, que aparece en un contexto y resurge en otro. A pesar de los intentos de salvaguardar estos conocimientos y estilos, bajo cánones y espacios específicos, una característica intrínseca de la música, es la facilidad de cambiar el carácter de los sonidos con pequeñas adiciones de voces o textos, el ritmo, o los instrumentos, haciendo de la expresión musical una actividad que discurre libremente y no se deja aprisionar en reglas de estilo o función. Como advierte Martín de Riquer, refiriéndose a la Edad Media y a los goliardos o trovadores:

No hay que olvidar que los autores de las poesías goliárdicas son por lo general clérigos o aspirantes a las órdenes religiosas. Los textos bíblicos y las fórmulas del culto y de la liturgia les son familiares en grado sumo y de ahí que las retuerzan parodísticamente en busca de recursos de expresión cómicos y malintencionados.<sup>68</sup>

Otro aspecto que se percibe en esta transferencia de sentido de la música que se elabora con un motivo y termina adaptándose a otros usos, nos permite ejemplificar como la música se transforma en herramienta aleccionadora, en

---

<sup>67</sup> BARRIGA, Monroy Marta Lucía. Editora: La educación musical durante la Colonia en los Virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *En*: El Artista. *Revista de investigaciones en música y artes plásticas*. N° 3. Nov 2006. p. 6

<sup>68</sup> DE RIQUEUR Martín. *Historia de la Literatura Universal*. Vol. I- De la Antigüedad al renacimiento. Barcelona: Editorial Noguer, S.A. 1957. p. 267

una herramienta reconocible que un grupo determinado puede tomar a voluntad y moldear con fines específicos, como en este caso vehículo de la enseñanza evangelizadora. Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte declara cómo la música fue utilizada a manera de vehículo de la enseñanza evangelizadora y dominio cultural cuyo objetivo eran los indígenas:

“Siendo los indios muy aficionados a ella, y de buenas disposiciones, se lograban con los encantos del arte numerosas conquistas para la fe cristiana siendo más las conseguidas por la religión y la música, que las llevadas a buen término por las armas”<sup>69</sup>

La asimilación de la música europea por parte de los ocupados parece que fue generalmente natural y complaciente, incluso entusiasta, en las descripciones hechas por el sacerdote Joseph Gumilla misionero jesuita, escritor y explorador español del Orinoco, en cuya crónica encontramos una descripción de los encuentros entre las dos culturas musicales. Claramente, con el detalle minucioso de su obra, el padre describe los sonidos y las prácticas indígenas en el momento del primer contacto, con una actitud exploradora y abierta a la búsqueda del conocimiento necesario, para interactuar con estos grupos, dejando asentado el carácter musical de los mismos, pero además la conciencia de los misioneros sobre cómo el canto llano serviría de mecanismo de intervención para la conquista:

...el medio más proporcionado, que han hallado los misioneros para superar, y modificar la dura tosquedad de sus padres, es agasajar mucho, regalar, y tomar en brazos a sus hijuelos, que es gran lisonja para sus padres; y cuando, después de reducidas aquellas familias, esparcidas en muchas leguas de selvas, a población regular, escoge el padre misionero los chicos para la escuela; y los que dan muestra de más hábiles, para la música. Este es un favor, que ata últimamente a sus padres, y estiman, aprecian, y hacen gala de que su hijo sea cantor, como si se le hubiera dado la mayor **dignidad** del mundo.<sup>70</sup>

Es repetido en las fuentes “la inclinación natural de los indígenas por la música”, y como los misioneros utilizaron esa preferencia como herramienta de contacto y captación. “Por lo que se refiere a la música, es allí en donde se principia a enseñar el canto, el nuevo idioma y la nueva religión”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> OSORIO y Ricaurte, Juan Crisóstomo. “Breves apuntes para la Historia de la Música en Colombia”. En: Textos sobre Música y Folklore. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Vol. 1. p. 88.

<sup>70</sup> GUMILLA, Joseph, S.J. El Orinoco ilustrado y defendido. Historia natural, civil y geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes. Escrito en 1731. Caracas. Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela N° 68. 1963. Pág. 132 (la negrilla es mía)

<sup>71</sup> ESCOBAR, Luis Antonio. La música en Santafé de Bogotá. Bogotá: Lotería de Cundinamarca, Corporación Financiera de Cundinamarca, Empresa de Licores de Cundinamarca. 1987.p.34.

El proceso (de reorientación por parte de los españoles de las energías musicales de los habitantes nativos), gracias a sus características favorables, se impuso rápidamente; las costumbres católicas, y los rituales públicos intervinieron intensamente las antiguas cosmogonías por el afán de dominio, no solo de las vidas y bienes sino también de las mentes. Un nuevo calendario repleto de nombre de santos, mártires, y sucesos religiosos cristianos, reestructuraron la manera en cómo se veía el tiempo y apareció el descanso en contraparte del trabajo esclavista, duro y largo. Los tiempos de ocio eran controlados por los descansos permitidos y estipulados desde la creación misma del mundo, en un domingo que se iniciaba con una eucaristía. La relación de la evangelización y la transferencia de la música fueron estructuradas por la imposición del calendario festivo católico en el cual la cultura invasora va refrendando los votos de la nueva fe imputada a sus dominados. Fiestas patronales, la celebración de la Candelaria, por mencionar algunas, fueron fundamentales a la hora de actualizar los lazos con la divinidad y con el poder de coacción legitimado a través de esta.

Y aquí se llega al punto, tales festividades adquirirían entre los nuevos devotos una característica adicional al ser apropiados y reinterpretados, *la lúdica*, que va formando otro tipo de comunidad, en el cual la divinidad no se presenta como mediadora del poder y la dominación, sino como canal de sociabilidad y horizontalidad de la comunidad. Posteriormente encontraremos analogías con los festejos patrios, propios de los ritos del nacionalismo, donde la solemnidad secular substituye la religiosa. Aspecto tocado por el mismo Anderson en sus análisis sobre el nacionalismo donde propone la posible relación entre los automatismos expresados por la religión que pasaron a las prácticas nacionalistas.

La desintegración del paraíso: nada hace a la fatalidad más arbitraria. El absurdo de la salvación: nada hace más necesario otro estilo de continuidad. Lo que se requería entonces era una transformación secular de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado. Como veremos más adelante, pocas cosas eran (son) más propicias para este fin que la idea de nación.<sup>72</sup>

A pesar de los métodos de control impuestos por los ibéricos y los logros de los misioneros sobre la población nativa, no pudieron evitar que estos desarrollaran de manera independiente lo aprendido en una música con tendencias a lo profano. Pero estas expresiones, naturales en la apropiación de los sonidos, fueron reprobadas en muchas ocasiones por las autoridades eclesiásticas y políticas.

---

<sup>72</sup> ANDERSON, Op. cit., p. 29.

"Que los clérigos...no toquen de noche instrumentos músicos, ni danzen, ni canten cantares deshonestos..."

"Que el clérigo que "fuere hallado de noche a cualquiera hora, que sea, con algunos instrumentos músicos. . . será preso por diez días, y multado en otros diez pesos... demás de ser perdidos los dichos instrumentos para el dicho Alguacil, y Fiscal; y so la misma pena prohibimos, que ninguno danze, ni cante cantares deshonestos, ni profanos, en bodas, Misas nuevas ni en otras fiestas, ni que en ellas tañen vigüelas, o..."

"Que en las Iglesias, y lugares sagrados no se hagan comedias, ni representaciones profanas, ni vayles, ni saraos, ni canten cantares deshonestos".<sup>73</sup>

Otro ingrediente influyente en la conformación de una música profana en los territorios colombianos es referido, de manera discutible aunque plausible, por el músico Juan Crisóstomo Osorio en sus "Breves Apuntamientos Para La Historia De La Música En Colombia". Espectador y participe del quehacer musical del siglo XIX en Bogotá refiere que la música popular española se fue generalizando durante la colonia, gracias al mismo espíritu musical propio de los ibéricos que trajeron con ellos los instrumentos y las formas musicales asociadas a diferentes actividades sociales.

Los españoles, tienen su música característica debida a su genio; el canto parece inseparable de su naturaleza; este pueblo posee un oído delicado y sus canciones sencillas y originales llevan el sello de su nacionalidad. Desde Pelayo hasta Mina, desde la conquista de Granada hasta sus últimas guerras, el español ha marchado al combate cantando sus endechas de amor, y con ellas desafía al enemigo y celebra la victoria.<sup>74</sup>

Siguiendo con el texto, Osorio describe como análogamente desde la colonia en Colombia el interés por la música era una característica destacable dentro del carácter del *colombiano*,

*Los colombianos* miran como una necesidad saber tocar el tiple o la bandola; constantemente se les ve cargando con dichos instrumentos, yendo de viaje, de paseo, en campaña o en romería. En cualquier parte por donde se viaje, vanse oyendo los cantos ya de los segadores y amarradores, ya de las esposas de los labradores... En las fiestas se oye cantar y tocar tiple y bandola desde la víspera de ellas hasta el día

---

<sup>73</sup> Orden de la constitución vigésima sexta que promulgó el Primer Concilio celebrado en Lima en el año 1522. Citado por: ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Cartagena de Indias.

<sup>74</sup> OSORIO Y RICAURTE, op, cit., p. 89.

siguiente al en que se acaban, y todo el que está en ellas mira como un deber tocar y cantar algo.<sup>75</sup>

A lo largo de la colonia, el proceso de influencia mutua fue constante, por medio de *procesos intencionales*. España intento sobreponer a indios y negros su propio bagaje cultural (religión, instituciones, lengua, derecho etc.) Sin embargo en algunos casos los resultados no fueron los esperados y el intento se resolvió en un proceso en el sentido contrario, la cultura de los blancos adopto elementos de las culturas interactuantes que, de esta forma pervivieron asimilados permanentemente. La música española fue asimilada por la cultura musical profana, desarrollándose, no podríamos decir como escuela, pero si como tendencias que marcaron preferencias reflejadas en la asimilación de nuevos instrumentos populares, visualización de géneros musicales antes de menor importancia o desconocidos y la adopción de prácticas sociales asociadas al quehacer musical de dichas músicas; todo esto con influencias tanto endógenas como extranjeras. Característica notable que define el ambiente musical del país como cambiante en el transcurso del periodo estudiado y hacen del siglo XIX muy diverso y voluble con respecto a las preferencias musicales.

Con tales maestros (los españoles) y discípulos tenía que suceder lo que en realidad sucedió: el uso de la guitarra, bandurria y vihuela se extendió por todo el país, y las canciones españolas, mejor dicho, la música española, tomó carta de naturalización en el Nuevo Reino, sin adelantar visiblemente el arte hasta mediados del siglo XVIII, en que empezaron a aparecer maestros dedicados a la música y a sucederse sin interrupción.<sup>76</sup>

Al estabilizarse el proceso independista se fue dando paulatinamente un cambio del gusto, dejando los modelos culturales de la colonia y el dominio español y pasando a otras influencias musicales venidas gracias a los intereses colonialistas de otras potencias como Inglaterra y Francia, que al igual que la influencia española en su momento, fueron captadas por los criollos, convirtiéndose rápidamente su música preferida.

En todos los países se conservan ciertos usos y costumbres tradicionales, que nada ni nadie pueden reformar, quizá para rendir tributo de piadoso recuerdo a los que nos precedieron en el camino de la vida, en este valle, que, con ser de lágrimas, no deja de tener momentos de goces más o menos puros y tranquilos, que nos arraigan al terruño en que nacimos. Pero, por causas que no podemos explicarnos satisfactoriamente, esta regla universal ha tenido y tiene aún su excepción en la que fue Santa Fe y hoy se llama Bogotá. Es posible que el carácter pacífico y dócil de los habitantes de esta altiplanicie haya contribuido en mucho para hacer de

---

<sup>75</sup> Osorio y Ricaurte, Op.cit, p 90

<sup>76</sup> Osorio y Ricaurte, Op.cit, p. 91

ellos una especie de materia plástica como la cera, que recibe la impresión de lo último que se le graba, dejando desaparecer la anterior imagen que existía en ella.<sup>77</sup>

La facilidad con la cual se adoptaban nuevos géneros en muchos casos nacionales en sus respectivos países de origen, sumado a la cosmopolitización y la experiencia del viaje al extranjero por miembros de la elite, mas las visiones de los viajeros extranjeros internados en el país, tuvieron que necesariamente conducir a los criollos de la elite a preguntarse por *el sentido de lo nacional*, en el propio territorio colombiano y al mismo tiempo, a la búsqueda de modelos adaptables a su contexto con el fin de hacerse partícipes de la modernidad.

Desde la colonia encontramos bandas militares en el país. Es una referencia constante la llegada de la Banda de la Corona, sus repertorios eran variados y parece que no les faltaba ocasión para presentarse ante diferentes oyentes. La llegada de la llamada “banda de la Corona” bajo la dirección del músico español Pedro Carricarte en 1784 marcaría un cambio destacable en el desarrollo de la música profana de la capital del país. Además de solemnizar actos públicos, amenizaban las fiestas populares, los desfiles con marchas, conciertos dominicales, oberturas, fragmentos de óperas, entre otras.

La introducción de la instrumentación pone a disposición de los músicos y oyentes nacionales, recursos musicales más amplios y diversos que los ofrecidos por el *canto llano* fomentado por las misiones, para poder crear o adaptar piezas musicales, así como improvisar en distintos contextos a partir del conocimiento de estilos, formatos, técnicas, tendencias y lenguajes diversos: “Las bandas tenían clarinetes , flautín, flauta, trompas, bajos, bombo, redoblante, chinesco, platillos y ¡pandereta!.. Carricarte y Amaro son nombres que encontramos luciendo a fines de siglo pasado y a principio de éste (siglo XIX)”<sup>78</sup>. Además la organología de las bandas refleja su origen. Practica heredada de los peninsulares que propagaron su uso en su formato embrionario, *la fanfarria*, piezas musicales de corta duración, interpretadas con instrumentos de viento metal como trompetas naturales y acompañamiento de percusión, utilizadas en la península en los siglos XVI-XVII en eventos que requerían un carácter ceremonial o grandilocuente, gracias a su realce y potencia interpretativa. Cuando eran utilizadas en eventos militares se convertía en banda de guerra, acompañante de las campañas de la santa cruz.

---

<sup>77</sup> CORDOVEZ MOURE, Op. Cit., Pag.11

<sup>78</sup> OSORIO Y RICAURTE, Op. Cit., pág. 92

Desde la llegada de los primeros contingentes españoles a América, los instrumentos de viento y membrana conformaron las fanfarrias que participaron en los cuerpos de infantería y caballería. La llegada de los primeros instrumentistas a los actuales territorios de México, Colombia y Ecuador, procedentes de la península ibérica, se debió a la “obligatoriedad de incorporar músicas de rigor a toda fuerza militar que zarpara desde Sevilla (García, 1980: 3).

Las fanfarrias del ejército español estaban compuestas por trompeta natural (sin pistones), timbales o octabales, pífanos o pito, caja, un tambor de dos membranas y los cascabeles o chinescos. Las reformas de la segunda época borbónica, en la década de 1760, modificaron los antiguos usos de la música militar española codificando los toques e incorporando instrumentos nuevos como el clarinete, el corno o trompa y el oboe, este último utilizado con cierta discreción debido a su sonoridad; hoy el oboe no forma parte de las bandas (Zambrano, 2008: 22).<sup>79</sup>

Ya para finales de siglo XIX encontramos institucionalizada la figura de la banda.

Del Decreto número 228, del 31 de mayo de 1897 que corre publicado en los números 21 y 22 el Boletín Militar por el cual se organizan las bandas militares, entresacamos las siguientes disposiciones.

“Art. 6. Las bandas militares de música existentes en Bogotá, tendrán, además un inspector general.”

“Art. 8. Las bandas de la capital están obligadas a prestar los siguientes servicios:

“...dar las siguientes retretas: los domingos a las 10 a.m. y a las 5 p.m. en los Parques de Santander y El Centenario; las de palacio los Jueves y días feriados á las 7 p.m.; los sábados á las 5pm en el Parque de Santander, y los martes á las 5:00 p.m. en el parque de los Mártires.<sup>80</sup>

Las referencias a las bandas de musicales, muestran la gran acogida que tuvieron en el país debido a su proliferación. Es harto mencionada su presencia en la campaña libertadora, asociándosele a Simón Bolívar y a los ejércitos. Con un repertorio variado y una renta del gobierno, pudo fundarse algo que aun en algunas poblaciones existe, “las bandas de pueblo” que se asentaron en varios municipios andinos y vieron sus raíces en la proliferación de fanfarrias y bandas de guerra de a comienzos del siglo XIX.

Del periodo de las campañas guerreras contra el dominio español destacan, como muestras de la estética musical independentista, las contradanzas La vencedora y La libertadora. La primera, según el relato de

---

<sup>79</sup> Zambrano Serrano, Gerardo (2008). Bandas en Colombia. En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia. Vol. 25 N<sup>o</sup> 42 [2011]. pp. 129-149.

<sup>80</sup> EL RAYO X. Bogotá. # 115. 19, Febrero, 1898

testigos, se escuchó en la batalla de Boyacá, el 7 de agosto de 1819, en tanto que la segunda, compuesta especialmente para la ocasión, hizo parte del repertorio festivo que engalanó la recepción triunfal de Bolívar y sus hombres en Santafé de Bogotá. El relato de época cuenta que La vencedora fue ejecutada por un pequeño grupo de músicos que habrían abandonado las filas realistas y se incorporaron a las patriotas, conjunto de apenas unos cinco integrantes, que fue dirigido por José María Cancino, cuyo nombre aparece mencionado junto al de Juan Antonio de Velasco como los músicos de la época de la Independencia y precursores de la orientación musical en la naciente Colombia.<sup>81</sup>

“La vencedora” es el título de una composición musical, de autor anónimo, incluida dentro del repertorio de banda marcial dirigida por el primer director de bandas de origen colombiano, José María Cancino, se ejecutaba en forma de fanfarria con orquesta compuesta por tambores, marimbas, flautines y cornetas. Durante un tiempo la melodía tuvo el calificativo de Himno Nacional. Se conocen sus características musicales gracias a un documento histórico bienaventurado: “El Cuaderno de Música de Carmen Caycedo”. La joven estudiante de guitarra perteneciente a una familia de la elite capitalina, hija de Domingo Caicedo, hacendado y político, militar activo en la Guerra de Independencia y Juana Jurado Bertendona, hija de un oidor español. Las catorce paginas pentagramadas con 24 piezas musicales con los temas comúnmente ejecutados y escuchados en los salones de la elite y las bandas militares. A diferencia de nuestra experiencia actual con la saturación de melodías desplegadas a cada paso, la experiencia musical de mediados del siglo XIX implicaba la necesidad de ejecución de instrumentos es decir “una mano de obra” que acompañase la audición musical, sea esta para baile o salón. Incluso La Sociedad Filarmónica (11 noviembre -Primer concierto- 1846-1857) a pesar de su marcado clasismo y discriminación social, requería de un tipo de miembros de menor categoría, los músicos, como les diría Ellie Duque, en su estudio sobre la Sociedad, “los que trabajaban”.

El repertorio que ofrecían las bandas de música era pues muy variado ya que los músicos no podían darse el lujo de la especialización en el mercado bastante reducido de Bogotá. Además de amenizar las fiestas con danzas populares, los desfiles con marchas, los conciertos dominicales con bambucos, esta música profana también se infiltraba en los salones privados, en las tonadas interpretadas por las futuras madres, que como la joven Caicedo, incluían dentro de su “dote” la habilidad de tocar instrumentos. La música no se dejaba atrapar en los muros y pronto todos los sonidos se mezclaban en las mentes de quienes ponían atención en ellos.

---

<sup>81</sup>HURTADO HIDALGO. Op. cit,p.158.

Lo mismo podía decirse de los colombianos sin omitir una sílaba. Lo que ejecutan en el teatro por primera vez es cantado y silbado al siguiente día por las calles; cuando una señorita educada en Bogotá ha llegado a la ciudad de su nacimiento, oye tocar o cantar a todos sus amigos y silbar por las calles lo que ella ha ejecutado doce horas antes; en Colombia una canción va de Norte a Sur con una velocidad prodigiosa.<sup>82</sup>

Es interesante ver como las habilidades musicales eran bien vistas en una mujer decente, aspirante al matrimonio; dentro de las labores consideradas adecuadas para su estado, se encontraba la música junto con bordar y cuidar. Se sabe que quien indujo a Carmen Caicedo a la guitarra fue su propia abuela materna, respetable miembro de la élite santafereña. Tocaremos más adelante este ítem dentro de los espacios del Bambuco.

Las bandas sufrieron una transformación en cuanto decantó el proceso independentista. Según parece en la década de los veinte del XIX, hubo un decaimiento de las bandas militares, en la medida que los conflictos disminuían, propiciando el surgimiento de “las bandas civiles”. El camino de la música popular profana adquirió entonces un carácter más público, particularmente con las festividades y celebraciones, donde se podía encontrar una convivencia de tipo horizontal.

La música profana además de ser casi un requisito en los escenarios públicos de socialización, encontró en las reuniones privadas y los salones otros espacios, ésta vez limitado a los de igual posición social; la elite, y su ejecución se hallaba generalmente en asocio del baile al que, según diversas fuentes, eran muy aficionados los neogranadinos. Las reuniones de este tipo eran reseñadas como algo monótonas y casi rituales por su parecido y protocolo.

El salón donde se bailaba estaba tan lleno, que el baile era casi imposible. De inmediato me dirigí hacia el vicepresidente y le presenté mis respetos, después de lo cual continué hablando con él sin necesidad de mas ceremonias.

---

<sup>82</sup> OSORIO Y RICAURTE. Op.cit., p. 89-90.



83

Una vez que el baile español termina las jóvenes se sientan lo más cerca posible de las madres. Las señoras de edad visten sencillamente, en contraste con el colorido de la juventud femenina, que está cubierta de diamantes. Rara vez una criolla conoce bien un baile, lo que acarrea más de una burla. Cuando la noche se vuelve más fresca se acostumbra bailar el vals. Al iniciarse el baile, los hombres se colocan en fila y luego, en frente de ellos, las damas jóvenes. La orquesta por lo general lo toca correctamente, pero con poco arte, y pocas son las melodías que se conocen.<sup>84</sup>

## 2. 2 LOS LUGARES Y LAS GENTES DEL BAMBUCO

Se dice que los colombianos siempre tienen una excusa para la celebración, esto también se decía en el siglo XIX, “los diversiones comunes de las damas bogotanas son las tertulias, los bailes, las mascaradas y las numerosas procesiones de los 180 días de fiesta, si se incluyen los domingos, los que no poca culpa tienen de que los colombianos se hayan vuelto perezosos y reacios al trabajo. Hay que anotar sin embargo, que es intención del congreso disminuir el número de días festivos, al igual que en los países protestantes”<sup>85</sup>. Miembros de la elite, autoridades civiles y eclesiásticas y viajeros extranjeros expresaban esta sentencia en textos de la época, y producían puntos de vista

---

<sup>83</sup> “El Bambuco”, Acuarela de Ramón Torres Méndez. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

<sup>84</sup> COCHRANE, op. cit, p. 191-192.

<sup>85</sup> Ibid., p.31-32.

variados sobre esta necesidad constante de juerga. Las opiniones se repartían en grados amplios, repartiéndose en espectros que iban desde quienes veían cuatros bucólicos románticos y percepciones paternalistas hasta los que opuestamente culpaban a dichas actividades, reflejo de la ignorancia o la contingencia fatídica, como causantes de la decadencia y corrupción social del pueblo.

La permeabilidad social que se presenta en torno a la música popular producto de las campañas libertadoras, por los cambios más o menos accidentales en las relaciones sociales, al combinarse distintos tipos sociales y raciales en las campañas libertadores, ya sea por la movilidad social producido por las reclutaciones forzosas y los movimientos bélicos, el ascenso de los criollos al poder y la subida de sus status, y la organización en grados de poder propia del ejercicio militar. Contacto directo y prolongado de diferentes clases sociales. Situación que propicio que las culturas populares interactuaban propiciando intercambios verticales en ambos sentidos. “nada hermana tanto como la música y el licor” Sin controles ni vetos enmarcados dentro de la típica camaradería militar.

Esa movilidad social que puso en contacto las formas de cultura popular y de elite, genera un intercambio entre los productos culturales de estos grupos, permitiendo un paso paulatino del bambuco autóctono hacia la atención de la elite, ávida de elementos representativos y populares. Luego de la independencia el ánimo antihispánico, va removiendo el mundo de la cultura de la elite que se abre hacia otro tipo de modelos de origen europeos para pasar luego a ser introspectivo, a mirar en lo propio para verificar el estado social general del nuevo país que todavía en 1830, no logra definirse por fuera de los cánones heredados de la colonia.

Una de las formas de divertimento del pueblo eran las festividades, que generalmente comenzaban a la víspera y se prolongaban hasta altas horas de la noche del día siguiente, cuando no se mantenían durante una semana, dependiendo de la época y la celebración de que se tratase. En tales festejos se hacían procesiones con música de banda y agrupaciones pequeñas, matachines y comparsas, se quemaban cohetes en la plaza, las casas se adornaban con faroles y luego se asistía a misa para terminar reunido en la casa de algún convidante en una tertulia o baile; se acostumbró también el piquete o merienda campestre a la orilla del río con el consabido baño a distintas horas del día y de la noche.

Clasificaremos la experiencia de contacto por actividades y lugares de encuentro entre las prácticas musicales populares y los observadores de las elites que elaboraron discursos en torno al bambuco. Utilizaremos para ellos relatos de viajeros, cuadros de costumbres y fuentes publicadas en periódicos,

principales tribunas de exposición de lo que la elite percibía y pensaba sobre la sociedad.

Los paseos eran una actividad de carácter recreativo y en algunos casos realizados por recomendación médica. En estos, las familias pudientes tenían la ocasión de mezclarse con la clase popular en un espacio distinto al habitual, abiertos a las experiencias propias de los habitantes permanentes en las localidades visitadas, como Tocaima, El salto del Tequendama, Soacha, Fusagasugá. Las elites santafereñas siempre tenían una natural e poderosa inclinación por los climas más cálidos, posiblemente por lo que ellos mismos llamaban “el ambiente enrarecido de la meseta bogotana”, pero además por copia de la costumbres europeas de veranear en temporadas de cambios estacionales, conocidas por medio lo leído y visto en los viajes al extranjero y la tendencia común de traspasar las maneras europeas, por considerarse aristocráticas y aportadoras de estatus.

Tocaima es un lugar de balneario y en esta ocasión estaba llena de visitantes e inválidos procedente de Bogotá. Las aguas minerales contienen sulfatos, hierro y azufre. Las personas enfermas de reumatismo, escorbuto y enfermedades venéreas, muy comunes en Bogotá, vienen a bañarse aquí en las aguas minerales y como dicen los nativos, "a transpirar las enfermedades". Estas enfermedades las consideran los facultativos difíciles de curarse en Bogotá, a causa del aire enrarecido de la atmósfera, que cierra los poros e impide la transpiración. Muchos de los bogotanos acaudalados van cada año a temperar un par de meses a Guaduas, La Mesa o Tocaima, simplemente para cambiar de aires y curarse de sus enfermedades por la transpiración. La población de Tocaima se computa en unas mil almas; hay dos iglesias pequeñas y una escuela pública recientemente establecida por el sistema de Láncaster.<sup>86</sup>

El paseo es una actividad descrita por varios autores, en apuntes de viaje de visitantes extranjeros es una solicitud común, conocida de antemano por estos gracias a las descripciones visitantes anteriores como Humboldt que referencio los lugares e incluso se encargó de hacer mediciones de la caída de agua de Tequendama. En los cuadros de costumbres se le describe como de las actividades de entretenimiento más apetecidas por parte de la sociedad bogotana. Existían de varios tipos y por motivaciones diferentes pero en general buscaban el enajenamiento transitorio de la vida capitalina.

Desde el siglo XVIII los paseos y excursiones a las afueras de la ciudad o a las haciendas pertenecientes a las elites bogotanas se constituyeron en una costumbre, que se practicó hasta principios del siglo XX donde se incluyó el

---

<sup>86</sup> POTTER, op. cit, p.77

uso de la bicicleta, deporte de clase alta por sus elevados costos, para el año de 1894 la moda era reunirse en la calle 26 y pedalear hasta Usaquén<sup>87</sup>.

Los paseos era una actividad de la elite, requería de todo un aparataje que implicaba “echar la casa al hombro”. Según las descripciones se alistaban verdaderas caravanas, que debieron haber dejado la Bogotá de entonces inhabitada, ya que diferentes tipos sociales conformaban la excursión, miembros de la elite o paseantes dejaban la capital por dos o tres días, junto a un sequito que se ocupaba de las labores de servidumbre, entretenimiento musical, guardia, la carga y enseres necesarios además de caballos y burros como medios transporte.

El día de la partida parecía que se ponía en marcha un grande ejército. La vanguardia de esta alegre expedición había marchado desde por la mañana, presidida por los reposteros y cocineros, algunos de ellos esclavos que el virrey había traído de La Habana.<sup>88</sup>

Se dirigían a sitios como el salto del Tequendama en busca de climas más cálidos y campestres. El paseo al Salto incluía etapas bailables en Soacha y almuerzo al aire libre en un lugar cercano a la caída del río, los recorridos eran amenizados por conjuntos de músicos. José Manuel Groot hace una remembranza detallada de una de excursiones, la más tempranas y memorable documentada que fue realizada en honor de la llegada del virrey José Manuel de Ezpeleta, “encantado con la vista de la sabana de Bogotá; y tomando noticias de todas las particularidades del reino, manifestó los grandes deseos que tenía de ver el Salto del Tequendama.”

Los músicos de la corona, dirigidos por Carricarte, iban en la gran comparsa, que salió de Santafé a las cuatro de la tarde en un tiempo bellissimo. Marchaban en diversos grupos, *según las relaciones que había entre los de la comitiva*. Las señoras en sillones de terciopelo chapeados de plata, con sombreros cubanos y pañuelos en la cara para no quemarse, porque entonces no había galápagos ni paragütas. Los caballeros y galanes iban en sillas con bridas chapeadas de plata, con gualdrapas y pistolerías del mismo género con bordados, galones y flecos, unos de plata y otros de oro, cuyas tapafundas han venido en nuestros tiempos a servir de palias en los altares, suerte mucho más afortunada que la de los espadines que han venido a servir de asadores en las cocinas. Los jaquimones y frenos cubiertos de estoperoles de plata agobiaban las cabezas de los crinudos aguillillos. Los caballeros graves, padres de familia, iban en sus sillas orejonas con pellón y ruanas pastusas, quirivillos y sombreros de hule verde. A lo último iba la guardia

---

<sup>87</sup> VARON Policarpo. Paseo al Norte. En: *Diners*. Nov. 1997. N° 295 Año XXX.

<sup>88</sup> GROOT, José Manuel. El paseo al salto del Tequendama. En: Museo de cuadros de Costumbres. Bogota: Editorial F. Mantilla. Tomo IV. Bogotá, 1866.

de caballería del virrey y una runfla de pajes... el grupo de los virreyes, que por supuesto era el de gente más distinguida.<sup>89</sup>



90

Al ser una actividad recreativa la presencia de la música y los músicos se hacía necesaria, en las noches se aprovechaba el clima fresco para hacer vida nocturna, no habitual en Bogotá por las costumbres más moderadas y el clima frío. La fotografía citada es muy descriptiva de la presencia y mezcla de personajes del pueblo y sus señores - a diferencia de otras fotografías de los paseos al salto de Tequendama- en estas actividades, donde los personajes son claramente familias de la elite, clérigos, invitados y personalidades pero donde no se incluyen los acompañantes de menor categoría. En esta vemos ubicados en el mismo sitio personajes del pueblo, de todos los sexos y edades, hombres de ruana y mestizos, junto a hombres blancos y damas con sombrero estilo europeo y vestidos “difíciles de llevar” pero comunes en los paseos donde se hacía uso de la gala, a pesar del desatino de uso. Todos poseen zapatos, señal de sus costumbres ciudadinas y parecen integrados, a excepción de los dos personajes de la derecha, una mujer al fondo y un hombre “borroso” con alpargatas y ruana. Los de mayor rango sobre las piedras y los niños, empleados (incluidos los músicos) y sirvientes en el frente. Al centro tres músicos instrumentistas, dos tiples y una bandola, referencias claras a los

---

<sup>89</sup> Ídem. (CURSIVAS MIAS)

<sup>90</sup> Imágenes pertenecientes al archivo de Henry Barbosa, año 1895. <http://soachailustrada.com/historia-2/historia-grafica-de-soacha-2/>

sonidos populares, a la música apetecida, además de mostrar su valor al ser incluidos dentro de la fotografía familiar y el recuerdo del paseo.

Estos paseos de entretenimiento, también incluían el viaje de los jóvenes estudiantes a sus terruños natales es decir a las haciendas de su familia. A diferencia de los recreativos realizados en grupo , estos se prolongaban por tiempos más extensos y el traslado se hacía a sitios más lejanos, eran viajes más personales e individuales. Requerían una preparación más exigente y eran la oportunidad de los jóvenes estudiantes de confrontar sus ideas democráticas, lo aprendido en los centros de formación bogotana, con la realidad social del pueblo, constituido según el caso, por los arrendatarios, los terrazgueros o aparceros de las haciendas de su familia. Esta nueva actitud procedente de las ideas de la ilustración y el romanticismo va removiendo a la intelectualidad que se abre hacia otro tipo de modelos extranjeros, para pasar luego a la introspección.

Si queremos conocer a estos jóvenes miembros de la élite que estudiaron en Bogotá a la segunda mitad del siglo XIX, podemos hacernos un cuadro más claro de esta permeabilidad social que puso en contacto y genero una asimilación política de las manifestaciones populares descubriendo valores nacionalistas en ellas. Lo interesante de muchos de los cuadros de costumbres, son sus características autobiográficas, reflejo de experiencias vividas por los autores.



Un provinciano conduciendo a su hijo al colegio. Acuarela de Ramón Torres Méndez, 1850. Litografía de Víctor. Sperling, Leipzig, 1910. Colección Banco de la República, Bogotá.

Otro tipo de paseos tenían carácter distinto, eran viajes de negocios, refugio político, huida a problemas sociales o disturbios de la capital. A partir de la Independencia, el proceso de construcción de nación se realiza desde el ideario republicano, liberal, nacionalista que se canalizó a través de instituciones educativas, discursos políticos, tratados de leyes, manuales de gramática y ortografía, composiciones musicales, novelas, diarios, revistas, incluso maneras de vestir. Esta cultura republicana de tendencia liberal tuvo como promotor una elite ilustrada, que buscó desentender los particularismos étnicos, a los que visualizó como una amenaza frente al sueño de la construcción homogénea. La realidad es que no existía una sociedad homogénea. No se poseía una historia autóctona donde remontarse.

Como es lógico, la música popular vernácula no se restringía a estos espacios que dan cuenta de un movimiento más cercano con las manifestaciones eruditas y naturalmente el universo de la música popular es contrastante con ellas. A pesar de eso, se dieron contactos e intercambios entre la música erudita y la popular, como en el caso del vals colombiano que dio origen al pasillo. Ese contacto se dio inicialmente por el encuentro social que significaron las guerras de independencia; las cuales pusieron en contacto a los grupos más bajos de la sociedad con los más altos, situación patente en el caso de la independencia cubana y particularmente enfática durante el proceso de la revolución mexicana. En Colombia el viajero inglés Cochrane lo nota en uno de sus paseos por la capital en 1823; dice el inglés:

...me dirigí alrededor de las tres de la tarde, hacia la alameda donde se encuentra el mundo elegante paseando a pie o en sus caballos de paso ...[y]... también se encuentran allí campesinos, quienes acompañan con sus voces y sus guitarras canciones patrióticas... [en esa misma calle] ...una de las damas presentes entonó un aire patriótico, acompañada de su guitarra, mientras los hombres cantaban a coro...<sup>91</sup>.

No especifica el autor qué tipo de canciones eran esas, y a lo largo del texto no es perceptible una diferencia entre las canciones que denomina patrióticas y las populares, pero queda claro que eran utilizadas de igual manera por las gentes del pueblo y por las clases dirigentes; anotando que éstas se cuidaban de mantener el protocolo y el estatus. El mismo Cochrane cuenta que tuvo que solicitar con insistencia a una dama para que interpretara una canción

---

<sup>91</sup> COCHRANE. Op. cit., p. 187.

popular<sup>92</sup>, muestra de que existía cierto recelo por esos aires, revelando sin embargo, que eran escuchados habitualmente como lo constata al relatar el cierre de un baile ofrecido en el palacio por el vicepresidente Santander.

De regreso a su casa advirtió que en las calles es común ver numerosos grupos caminando bajo la luna plateada...[mientras]... las bellezas entonan canciones populares y todo el grupo canta en coro, y en las calles nocturnas suenan canciones de libertad e independencia”<sup>93</sup>. Escena que se repite en un baile conmemorativo de la batalla de Boyacá cuando, después de los brindis de rigor, “una banda interpretó aires nacionales” y

...el único músico profesional del lugar (quien estaba a cargo de la dirección de la banda militar) ...[amenizara la reunión]... cantando numerosos aires nacionales, acompañando su voz con el piano”; “...Los invitados empezaron a irse a sus casas, cantando canciones populares por las calles, comentando la maravillosa fiesta y agradeciendo la hospitalidad de nuestros anfitriones<sup>94</sup>.

La permeabilidad social que se presenta entorno a la música popular apareció, como ya se ha dicho, por los cambios en la estructura de la sociedad ocasionados por la independencia; esa movilidad social que puso en contacto las formas de cultura popular y de elite y que genera un intercambio entre los productos culturales de esos grupos, abrió las puertas para que el bambuco ingresara en los altos círculos y que el pasillo, derivado del vals, hiciera camino contrario hacia las clases populares, como en muchas otras manifestaciones populares latinoamericanas, particularmente notorias en el sinnúmero de contradanzas, conocidas a lo largo del continente, entre ellas la habanera cubana.

Esas son las coincidencias en la descripción de las fiestas populares, que tienen diversos autores tanto nacionales como los viajeros extranjeros, coincidentes también al afirmar que la concurrencia en los festejos era de toda edad, sexo y condición social, lo que implica el papel inherente de

---

<sup>92</sup> “...Yo le pedí intensamente a una dama que tocara una canción popular y la acompañara con su voz...”  
Ibid., p. 190.

<sup>93</sup> Ibid., p. 193.

<sup>94</sup> Ibid., p. 203-205.

horizontalidad social de tales festejos, aunque como señala Hettner en el año de 1882 “los bailes públicos y otras fiestas son testimonio de la separación rigurosa exigida por la clasificación establecida de las familias entre la gente de primera y segunda categoría y el pueblo”<sup>95</sup>.

En eso concuerda con Cochrane quien observó 60 años antes que durante un San Pedro en Fontibón “había un salón [en la casa de los dueños] con invitados de todas las clases sociales, bailando al son de una guitarra”<sup>96</sup>. El baile al que se refiere el autor ha sido considerado por algunos como un bambuco por la descripción que realiza, coincidente con otras posteriores en las cuales se puede afirmar con certeza que se trata de ese ritmo; la descripción del baile es la que sigue.

Con dificultad pude entrar y observar los diferentes trajes de los paisanos. Un oficial republicano bailó un fandango con una mujer joven. Esta danza representa, según se me informó, un cuadro de amor. Débil y monótona se inicia la música y lentamente aumenta de andante en andante hacia el alegre. Al principio, el bailarín persigue a la bailarina tranquilo y con decencia y del mismo modo la bailarina se retira en pequeños círculos. El bailarín se acerca cada vez más a la muchacha y con movimientos rápidos le muestra el talón. Para luego escaparse con vueltas y pasos lentos, como si quisiera abandonar la persecución. Ahora viene el cuadro del arrepentimiento: la abandonada persigue al bailarín quien se retira de la misma manera como antes lo hacía la bailarina; finalmente se encuentran cerquita y ambos parecen reconciliados, pisan duro con los pies tres o cuatro veces, se inclinan el uno hacia el otro y se retiran bastante cansados con el aplauso de los asistentes, para que otra pareja inicie el mismo baile<sup>97</sup>.

Independientemente de si se trataba de un bambuco, que es muy probable, lo interesante es que se trataba de una danza popular y que el escenario donde se ejecutó era el de uno de los festejos religiosos más importantes, lo que queda también claro es que no era una música aceptada por el protocolo de las clases altas que participaban en esas reuniones abiertas, puesto que el

---

<sup>95</sup> HETTNER, Op. cit., p. 229.

<sup>96</sup> COCHRANE, Op. cit., p. 195.

<sup>97</sup> Ibid., p. 195-196.

comentario del inglés remata diciendo que “las damas de alta sociedad no bailan el fandango, sino bailes españoles como el vals, la contradanza y, de vez en cuando, minuetos y boleros”<sup>98</sup>.

La gente del común lógicamente apelaba en sus fiestas a ciertos excesos en el holgorio, en los que era destacado el consumo de la chicha, el guarapo y el anisado. Esa predilección es ampliamente documentada en los cuadros de costumbres y en los textos de la época que casi siempre se encuentran cargados con los prejuicios de sus autores. Por ejemplo durante las novenas de la Concepción y del Aguinaldo –dice Cordovéz Moure- que

...se celebraban bailando desde las ocho a las once y media de la noche, hora en que se asistía a la misa de gallo en el templo más cercano, y se volvía a continuar el baile hasta que el sol daba la cara ...[se]... deleitaban ricos y pobres, amén del diluvio de bailes de menor cuantía o parrandas bulliciosas, en que se divertían al son de guitarras los festivos moradores de los entonces tres barrios de la ciudad<sup>99</sup>;

Añadiendo que en general en las festividades:

por la noche el barrio era un encanto, aun en los sitios más recónditos. Se armaban bailes y parrandas en casi todas las casas donde había sílfides, al compás de guitarras bandolas, y por las calles circulaban grupos de hombres, con garrotes y tiple en mano, seguidos de las maritornes respectivas... desde las nueve en adelante era peligrosísimo, por no decir una temeridad, meterse en ese avispero, porque ya habían invadido el estómago de los fiesteros la chicha y el aguardiente de las ventas. Como consecuencia precisa, cada personalidad estaba convertida en un verdadero alambique<sup>100</sup>.

Esa diferencia de comportamiento de las fiestas y los bailes por parte de los vendedores del mercado, lavanderas, aguateros, campesinos, jornaleros,

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 196.

<sup>99</sup> CORDOVÉZ, Op. cit., p. 51.

<sup>100</sup> Ibid., p. 99.

artesanos, peones y otras gentes que eran llamadas con el genérico de *pueblo*, es extensible a las provincias donde con más arraigo se nota el ambiente popular igualmente en los días de fiesta y en los domingos. Isaac F. Holton refiere el caso de mediados de siglo declarando cómo en Fusagasugá “los domingos se bailaba y jugaba billar todo el día” y la participación en la fiesta incluía al cura que obraba cual “patrón del baile como el mismo me lo contó después”<sup>101</sup>.

Sigue Holton refiriéndose a otro baile en el poblado de Libranda en el Valle del Cauca en el que “el cura estaba bailando con la muchacha más bonita que he visto en los alrededores. Lo mismo pensaba el resto de la concurrencia, porque alguien gritó «viva la pareja del cura» y en seguida todos empezaron a vivir desordenadamente...”<sup>102</sup>. Como puede observarse el clero de provincia era mucho más cercano al *vulgo* de lo que era el de las ciudades, donde no existe referencia a situaciones como esta. Todavía en la década del 80 la fiesta era el divertimento de los dominados, Hettner observa que

...las tardes y las noches dominicales se destinan a beber y a bailar. Aquí –se refiere a la provincia- el vals no ha alcanzado a remplazar a aquellas danzas antiguas, cuyos movimientos consisten en que hombre y mujer, cara a cara, al son de una música monótona y de un tacto lento, se suelen acercar y alejar, interpretando así el ir y venir de los amantes<sup>103</sup>.

Ante la poca posibilidad de divertimento era lógico que la gente común aprovechara al máximo la oportunidad de un baile, como lo cuenta Cochrane al lamentarse de haber pasado la navidad de 1822 por fuera de Inglaterra, alegando descontento por que a eso de “...las tres de la mañana continué mi viaje, pero el guía había bailado y bebido de tal manera durante la noche, que apenas pudo sostenerse sobre el caballo”<sup>104</sup>; queja semejante a la del norteamericano Holton que en su ascenso Bogotá, a mediados de siglo, fue

---

<sup>101</sup> HOLTON, Isaac F. La Nueva Granada: Veinte Meses en los Andes. Bogotá: Ed. Banco de la República, 1981, p. 312. 1ª ed. Middlebury College, Nueva York 1857.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>103</sup> HETTNER, Op. cit., p. 232.

<sup>104</sup> COCHRANE, Op. cit., p. 252.

apurado con unos amigos suizos, por el paso de los peones acompañantes a los cuales alcanzaron en una venta del camino donde se realizaba un baile;

...ahora si comprendíamos –dice- la prisa que se habían dado nuestros peones...” [advirtiendo que] ...por eso es que el viajero debe tener mucho cuidado cuando pase al atardecer por un sitio donde hay fiesta o parranda, si el equipaje va atrás, porque inevitablemente ocurrirá algún accidente a las bestias o al peón y tendrá que dormir esa noche sin equipaje<sup>105</sup>.

Para concluir con esta descripción de los escenarios de socialización del pueblo, es necesario referirse a las ventas, posadas de camino y chicherías, que tenían una estructura más o menos homogénea. Se trataba de un sitio no muy amplio, con un mostrador donde se exhibían algunos productos como velas de sebo, panela, algunos granos, salchichas, fósforos y licores destilados envasados en botellas reutilizadas.

Estos sitios eran frecuentados especialmente en las horas de la noche después de las extenuantes jornadas de trabajo, en ellos se bailaba, se cantaba y el tiple, la guitarra y la bandola eran parte de su ambiente; como lo testimonia Cordovéz Moure eran lugares excesivamente concurridos<sup>106</sup> coincidiendo con Holton que ofrece una descripción detallada de dos tiendas que visitó durante su viaje. Al marchar de Villeta :

...llegamos por fin a una venta repleta de gente bulliciosa... dos velas de sebo en un candelero rústico de madera iluminaban débilmente a la multitud de hombres y mujeres... En la venta estaban cantando, tocando y si no me equivoco también bailaban. El instrumento principal era el tiple, una bandola en miniatura que a su vez es más pequeña que la guitarra. ...El tiple es un instrumento de tortura, de poco más de doce pulgadas de largo, al cual creo que nunca le pisan las cuerdas con la precisión de un violinista o de un guitarrista, una vez afinado es fácil de tocar porque las cuerdas se rasgan de cualquier manera; sólo se necesita guardar cierto ritmo y compás. El

---

<sup>105</sup> HOLTON, Op. cit., p. 129-130.

<sup>106</sup> “Las tabernas semejaban rompeolas de mar bravío, y si se llagaba a apagar, a causa de algún incidente imprevisto, la única luz que hacía perceptibles los objetos, se armaban bataholas a oscuras, al son de los guayacanes y cabiblanco”. CORDOVÉZ, Op. cit., p. 99.

tiple es baratísimo, cuesta dos o tres reales y el país está plagado de ellos, no sólo en las tiendas sino hasta en los caminos<sup>107</sup>.

Estando en Bogotá este norteamericano se hospedó en una casa de familia en la cual funcionaba una tienda donde se expendía la chicha:

Un día la señora Tomasa –la anfitriona- me situó de pronto en una tienda detrás del mostrador, al frente de un buen número de parroquianos... era una tienda de la peor clase, que en nuestro país hubiera sido considerada una verdadera vergüenza. La noche estaba fría y húmeda, el pequeño espacio frente al mostrador estaba repleto de gente y uno de los clientes torturaba las cuerdas de ese aborto de guitarra que es el tiple. En un espacio minúsculo logrado a costa del mayor apiñamiento de los parroquianos bailaba una pareja melancólica<sup>108</sup>.

Pero las tiendas eran el lugar donde la *publicidad* de la sociedad era casi del mismo equivalente a la de los festejos públicos, así lo relata José David Guarín en *Un Día De San Juan En Tierra Caliente*, publicado en 1859, al ingresar a una venta que “...no dejaba de ser un hormiguero, en donde unos tocaban, otros cantaban y tal cual que relataba largas aventuras...”<sup>109</sup>.

Esa importancia de la venta no cambió demasiado hasta bien entrado los inicios del siglo XX, época en la cual se le declara la guerra a la chicha y a sus expendios, es por eso que en la década del 80, todavía tiene las mismas características que treinta años antes, así lo documenta el viajero alemán Hettner cuando afirma:

Muy características para completar el cuadro de Bogotá son sus tiendas y chicherías, haciendo las veces, más o menos, de nuestras tiendas de comestibles al por mayor... con preferencia de noche, hombres y mujeres suelen apretujarse en estas chicherías, por largas horas charlando o cantando, como ellos dicen, o sea gritando, a nuestro modo de entender, delante del mostrador, o escuchando los

---

<sup>107</sup> HOLTÓN, Op. cit., p. 129-130.

<sup>108</sup> Ibid., p. 151.

<sup>109</sup> GUARÍN, José David. “Un día de San Juan en Tierra Caliente”, *En: Un Par de Pichones: cuadros de costumbres*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1971, p. 119. La publicación original fue realizada en periódico El Mosaico, Bogotá. (2, julio, 1859) # 27; Esta primera publicación carecía del nombre del autor, posteriormente se dio a conocer con el nombre del autor en una recopilación de El Mosaico llamada Museo de cuadros de costumbres : Biblioteca del mosaico, Bogotá (1866) 4 volúmenes.

aires melancólicos de los llamados bambucos arrancados por alguien de su tiple, una guitarra simple. Entre tanto la totuma está cursando a veces alternada por una tanda del tradicional anisado<sup>110</sup>;

Complementando con un dato que muestra el grado de relevancia de las tiendas incluso dentro de la elite, que de alguna manera se untaba de pueblo frecuentando alguna que otra tienda, dice Hettner "...Las clases superiores acostumbran satisfacer su gusto más refinado, también visitando tiendas, pero de una categoría un poco más elevada"<sup>111</sup>, estableciendo una diferencia mínima entre las tiendas del pueblo y las de la elite.

Existe pues, una relación vinculante entre la tienda, la música y quienes la frecuentan, es un escenario definitivo para el bambuco y sus intérpretes como lo deja ver el argentino Miguel Cane al decir que

Es muy frecuente, por las noches, oír, en los sitios de los suburbios donde el pueblo se reúne, bambucos en coros cantados con voces toscas, pero con un acento que hace soñar. Si no fuera por la influencia terrible de la *chicha*, que ya he mencionado, el pueblo colombiano, hablo de la masa proletaria y errante, con su maravillosa predisposición artística, se elevaría rápidamente en la escala de la civilización<sup>112</sup>.

Impresión que seguramente era el motivo para que no fueran aceptados aunque fueran generalizados, y tuvieran un buen número de detractores como puede leerse en el en un aviso publicado con el nombre de *garitos* que reza:

Además de los que han denunciado ya otros periódicos, recomendamos al señor gobernador un par de billares de contrabando que hai en la carrera Casanare, calle 1ª, en los cuales se juega de largo de día i de noche; i un par de chicherías que hay por allí mismo, en las cuales juegan, se emborrachan, se apalean, alborotan toda la noche, i practican un género de libertad de conciencia no previsto ni descrito, o no descrito aunque previsto en la

---

<sup>110</sup>Hettner, Alfred. Op. cit., p. 112.

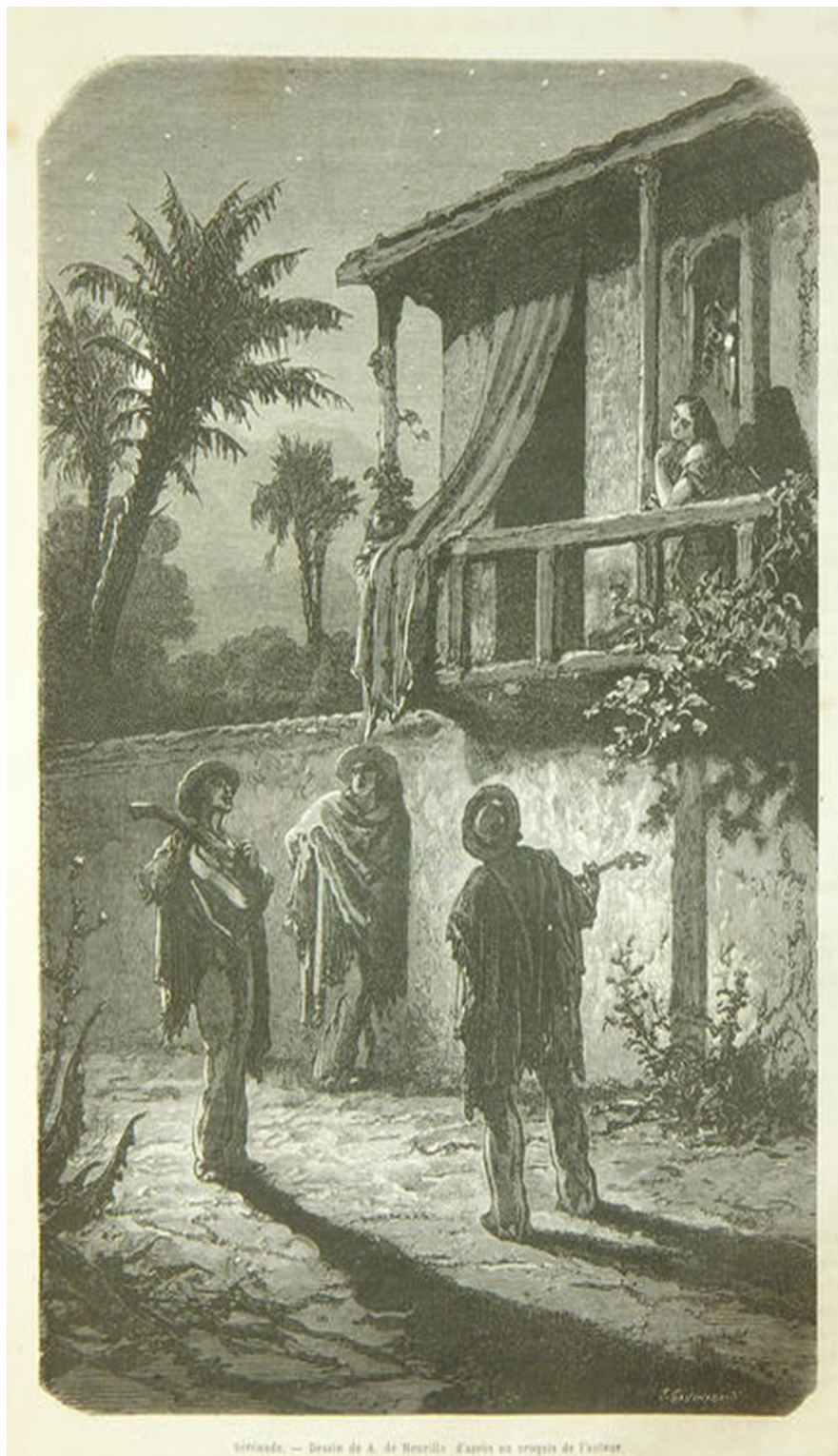
<sup>111</sup>Ibid.

<sup>112</sup>Cane, Miguel. Notas de Viaje Sobre Venezuela y Colombia. Santafé de Bogotá: Ed. Presidencia de la República Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, 1992, p. 167.

legislación patria. En el resto de la ciudad van cundiendo famosamente los garitos por mayor i menor. ¿la libertad de industria llega hasta allá?<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> El Neogranadino. Bogotá. (16, Noviembre, 1849), #74. p. 394.



Sérénade. — Dessin de A. de Neuville. D'après un croquis de l'auteur.

A.de Neuville, Serenata, [Sérénade]. Grabado en Madera. Coloreado a mano. 1872

### 2.3 PROMOCIÓN SOCIAL DEL BAMBUCO

Hasta ahora se han mencionado bailes, algazaras, canciones de tienda, alusiones a la música melancólica de los tiples y las bandolas, pero en general no se hace referencia al bambuco como tal. Para que el bambuco empezara a ser tema explícito en los textos y fuera tomado en cuenta como parte de la reflexión sobre los símbolos de identidad, hubo que esperar a finales de la década de los 40 y con mayor frecuencia se hallan alusiones sobre el asunto más allá, en el curso de la segunda mitad del siglo XIX.

Durante esta época se intensifica el gusto por los llamados cuadros de costumbres -páginas literarias a manera de crónica- en los que se narran situaciones de viaje, historias de familia, de vereda y otras diversas situaciones en las cuales se hace una especie de inventario de los hábitos locales de diferentes zonas y clases sociales del país. El género del costumbrismo desarrolla varias de las más grandes obras de la literatura colombiana y en él se destacan importantes literatos que dejaron páginas llenas de datos sobre la vida cotidiana del siglo en las cuales se *descubre* el bambuco.

Esa revelación del bambuco como tema no logró, en general, la contrapartida de una indagación de alta rigurosidad académica por parte de quienes la realizaron. A cambio se introduce un amplio debate que se lleva a cabo a lo largo del siglo (que llega hasta el siglo XX), en el cual el bambuco se exhibe en diversos escenarios que pretenden ofrecer evidencia sobre su origen, su estilo y otros rasgos de su naturaleza, compendiados en los ya mencionados relatos y cuadros de costumbres.

El bambuco figura en ellos como parte de bailes, fiestas de pueblo, tertulias, tiendas, paseos y serenatas; las descripciones que se realizan van adicionando a la música cualidades que deriva de los escenarios donde es ejecutada, procedimiento muy común de los románticos que asociaron los sentimientos, la naturaleza, el pueblo y, desde luego, sus manifestaciones nacionalistas.

Muchas veces ha sido citado el siguiente texto de José María Vergara y Vergara de 1857, pero vale la pena transcribir sus impresiones porque en ellas se descubre buena parte del sentido romántico que se impregna en el bambuco, como preámbulo a su declaración como música nacional.

El bambuco se toca en la *bandola*, y es... ¿qué podemos decir que es? Las primeras tentativas del amor que sueña; las primeras tristezas; la alegría del encuentro; el atrevimiento de un beso; el dolor de una despedida; la vuelta a la patria; el canto del hogar americano, a la sombra del gualanday y en una noche de luna; todo eso se deletrea y se suspira en un bambuco<sup>114</sup>.

Hasta aquí se describen sensaciones subjetivas típicas del romanticismo y se enuncia el carácter nacional de la música al hacer referencia a la patria y la tierra a la que se pertenece. A continuación Vergara y Vergara denota el carácter popular de esa música y el hecho substancial de la transversalidad que adquiere, con la que se va filtrando dentro de los grupos sociales dominantes como hecho relativamente reciente para la fecha en que Vergara escribe. Al tratarse de una música *silvestre*, popular, se le muestra poco cómoda en los escenarios e instrumentos que son propios de los grupos sociales altos.

Aprisionado entre los salones, sobre las ebúrneas teclas de un piano o en el estrecho y misterioso recinto de una flauta, es todavía encantador; pero siempre tiende, como una niña, a salirse al campo; y en la calle, en una noche de alegría y de luna, recobra su imperio, salta, ríe, juega seguro de que todos los que lo oigan se vendrán detrás... Su patria es el campo; su vestido, la ruana; su casa, una bandola, y busca un corazón de mujer a la media luz de las estrellas. Donde ve montañas dice: *por aquí paso*; donde mira valles dice: *¡aquí vivo!* No lo atemoriza el valle frío; pero su verdadera patria es un valle de la zona tórrida. Su interminable sucesión de notas se presta para una noche entera de alegría; se precipita unas veces en locos juegos, vacila y solloza otras veces y se ahoga en lágrimas<sup>115</sup>.

Es preciso que detenerse un poco en ese proceso de ascenso social del bambuco. Como deja entrever el texto de Vergara hay ciertas incomodidades no tanto por la música sino porque en el ámbito social al que se va incorporando el bambuco se ve con extrañeza, casi que la atmósfera del salón o de la casa decente no es todavía asimilable con tal música; lo que es

---

<sup>114</sup> VERGARA Y VERGARA, José María. Poesía Popular- Carácter Nacional. En: Historia de la Literatura en Nueva Granada. Bogotá. Echeverría Hermanos. Capítulo XVIII. 1867. p.508-532

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 74-75.

permisible, en tal ámbito, es la observación y su vivencia como parte de los festejos populares o en las tiendas.

Antes se vio cómo el fandango al que se refiere Cochrane no era bailado por las damas de sociedad y también cómo las canciones populares eran predilectas durante la noche o en reuniones privadas. Pues bien, parece que sólo a finales de los años 40 empieza a tenerse evidencia eficaz de que la música irrumpe con aceptación en las capas altas de la sociedad.

A diferencia de lo que se ha querido mostrar esa asimilación para la época fue traumática y contó con bastantes opositores, incluso entre los mismos autores de cuadros de costumbres como José Caicedo Rojas, que mencionan el bambuco y sus instrumentos con reticencia, advirtiendo siempre su inferior condición frente a la música europea, para luego aceptarlos con una mirada indulgente, que sostiene la idea de un origen español de esa música popular.

Uno de los caminos útiles en ese intento por emparentar la música vernácula con la española se hizo por la comparación de los instrumentos; ya antes se pudo observar el camino paralelo del tiple y el bambuco, instrumento típico y complemento fundamental de esa música. Dice Caicedo Rojas en *el tiple*, un famoso artículo publicado en 1849;

...en la Nueva Granada, tenemos el tiple o bandola, que es una degeneración de la vihuela española, importada en estas regiones por sus primeros pobladores, entre los cuales no dejaría de haber algunos barberos, contrabandistas y demás gentes de bronce... El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes los son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente, que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquéllos.

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 aquéllos: Pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco<sup>116</sup>.

Caicedo Rojas disculpa esa naturaleza estropeada del instrumento y pregunta desde su postura elitista ¿Qué cosa es lo que no degenera y se corrompe en nuestro continente?, corte con el que abre paso a una reflexión en la que

---

<sup>116</sup> CARVAJAL, Mario. Cuadros de Costumbres. Cali: Ed. Carvajal S.A., 1969. p. 172-181. La publicación original fue realizada en El Museo # 3. Bogotá. (1, Marzo, 1849). Posteriormente fue recopilado en el Museo de Cuadros de Costumbres de 1867 gozando de numerosas reimpresiones posteriores.

intenta aislarse como observador, pero en la que finalmente termina involucrado, al expresar involuntariamente y casi contrariándose, el afecto subjetivo que le produce el tiple y la música que con él se hace.

...el tiple es un instrumento pequeños y sencillo; tan pequeño como dulce y agradable al oído. En vano intentaremos definir las sensaciones que experimenta el sencillo habitante del interior de la República al oír el rasgado de una mano diestra en las cuatro cuerdas de un acordado tiple. Placer intenso, alegría, excitación nerviosa, recuerdos indescifrables de épocas pasadas y de lugares lejanos, melancolía, ternura, incitación al baile y al bullicio; todo esto, pero no se sabe a punto fijo qué despierta el alegre son de un tiple... Oído de lejos en una noche despejada y tranquila, cuando el viento duerme o sólo nos trae sus gratos sonidos un aura tímida, nos da la idea perfecta de la grandeza de la soledad, nos transporta, como el canto de la rana, a regiones extrañas y solitarias, nos hace saborear algo tan apacible y tan dulce como un amor puro. Cuando se halla uno en fiestas en algún pueblo de tierra caliente, y al acercarse ya la aurora se retira a descansar, si alcanza a oír a lo lejos el canto triste y expresivo de un bambuco femenino acompañado de un par de tiples, cree uno ver entreabiertas las puertas del cielo y oír en medio del silencio y de la calma de la naturaleza los preludios de algún coro de serafines<sup>117</sup>.

Reanuda Caicedo dando algunas indicaciones técnicas del instrumento y coincidiendo con lo que afirma el norteamericano Holton citado antes, y completa su cuadro declarando la popularidad del instrumento sobre todo de “los más acreditados ...[que]... son los que se fabrican en Chiquinquirá y en Guaduas, de donde suelen sacarlos por cargas, como las papas, para expendierlos en los pueblos principales”, comentando que se ven tiples de dos clases, naturalmente, para distintos públicos y poderes adquisitivos,

...suelen hacer algunos con más esmero y lujos que los comunes, de madera de granadillo u otra más fina, con embutidos y otros adornos. Aún se ven en algunas casas antiguas de Bogotá tiples de estos que llamaremos aristocráticos, y que en tiempos más felices han sido punteados por blancas y delicadas manos<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup>Ibid., p. 176.

<sup>118</sup>Ibid., p. 178.

Nótese que en el último fragmento se plantea el origen aristocrático y la antigüedad del instrumento, hipótesis fuertemente revaluada recientemente, pero sobre la que volveré más adelante, dada su importancia para crear la ilusión de perennidad de los símbolos de la tradición como parte del discurso nacionalista.

El artículo de Caicedo Rojas creó gran expectativa dentro de los lectores de revistas literarias y de costumbres, como se verifica en el número 40 del *Neogranadino* publicado en mayo 5, donde se explica el retraso en la edición del número 3 de el *Museo* en el siguiente aviso:

El Museo.-Está impreso el número 3 de este periódico, que debió circular el día 1º; pero sus Editores han determinado no repartirlo hasta el juéves para dar a los suscritores una bella lámina iluminada, que representa tres *guaches* en acción de tocar el tiple, cantar i bailar, según las costumbres populares granadinas. A esta lámina se refiere un artículo descriptivo titulado “El Tiple”, obra de un jóven compatriota, i acaso la producción más galana de su bien cortada pluma. El número 3º del Museo es, sin disputa, mui superior a los dos anteriores, i digno de apoyo de los amantes i protectores de la literatura nacional<sup>119</sup>.

La aceptación del bambuco es evidente cuando los instrumentos originales para su interpretación son aceptados en las familias de sociedad, hecho que es notorio por la misma época en la que se escribe el artículo de Caicedo Rojas. En 1854 un autor anónimo afirma en el escrito *Filarmonía y Sociabilidad*, dedicado exaltar los adelantos musicales de su tiempo, que

...encontramos en primer término la multiplicación indefinida de pianos en las casas ricas i en las de mediana comodidad... sin embargo no es la armonía de las teclas el sólo bien de que debemos felicitarnos, sino de muchos otros adelantos filarmónicos, entre los cuales la perfección en el manejo de las *bandolas* i la introducción de este nuevo, dulce i arrobador agente de la melodía, en la sociedad de buen tono, ha levantado a Bogotá a la altura de Nápoles y Venecia. I no es paradoja: las *bandolas* han democratizado los ánimos severos de los raizales, las *bandolas* han hecho más fáciles los bailes... las *bandolas* han reconciliado a los artesanos y a los *cachacos* i han

---

<sup>119</sup> El Neogranadino # 40. Bogotá. (5, mayo, 1849). p. 138.

contribuido en una palabra, a producir efectos tan sorprendentes, que por su intermisión... ha habido más casamientos<sup>120</sup>.

Por esa mismo periodo fue publicado el primer método de tiple del que se tiene noticia y diez años más tarde José Viteri, distinguido músico del Valle del Cauca, publicó el *Método Completo de Tiple y Bandola Sin Necesidad de Maestro*, en el que aclara que desde mucho tiempo se viene confundiendo el tiple con ésta, y que con el método creado por él las cosas van a quedar claras; por otro lado Viteri presenta un interesante dato sobre el atractivo que se cierne ya en la música popular y sus instrumentos al cierre de su método cuando explica:

...i al tiple, últimamente también se le han aumentado dos cuerdas, cuyos sonidos más bajos que los de las ocho primeras, hacen más armonioso este instrumento: este descubrimiento como otros varios a este respecto, se los debemos al inteligente i laborioso señor Diego Fallon, artista, científico i profundo, pues nos ha regalado con un magnifico pero sencillo método de música por medio de letras, que merece ser conocido en el mundo civilizado<sup>121</sup>.

Igualmente en el año de 1875 Bernardino Torres Torrente realizó la descripción de una reunión familiar donde luego de terminada la comida, “formaban rueda con los peones i las mujeres del servicio, i por turno, cada uno echaba un cuento; o bien al compás del *galerón*, del *torbellino* o del *bambuco*...”<sup>122</sup>, para este periodo era ya muy generalizada la aceptación de la música y el baile en los grupos sociales altos; pero el ingreso de esta música seguía expuesto a contrariedades.

A mediados de siglo se confirma que la música popular ha penetrado en las iglesias. Eugenio Díaz Castro testimonia eso en una novela que se desarrolla durante las fiestas de navidad, en misa

“al tiempo del evangelio tocaron un valse... Después de alzar, tocaron un torbellino que les hacía llenar la boca de agua a las aldeanas, alfareras y paramunas”<sup>123</sup>. Más adelante en el mismo texto una de las muchachas de alta sociedad solicita que “en vez de pandereta y los tiples... su misa se entonase con flautas, trompas y

---

<sup>120</sup> El Pasatiempo # 144. Bogotá. (15, marzo, 1854), p. 393.

<sup>121</sup> Viteri, José. *Método Completo de Tiple y Bandola Sin Necesidad de Maestro*. Bogotá: Imprenta de N. Pontón. 1868. p. 20.

<sup>122</sup> Torres Torrente, Bernardino. *Las Dos Enlutadas*, *En* : El Vergel Colombiano # 13. Bogotá. (6, noviembre, 1875), p. 98.

<sup>123</sup> DÍAZ CASTRO, Eugenio. *Novelas Y Cuadros de Costumbres*. Bogotá: PROCULTURA. 2 Tomos. 1985.

violines; ordenando que no se tocara torbellino, bambuco ni sanjuanito”<sup>124</sup>.

Esa afinidad de la música popular con la que se interpreta al interior de la iglesia es también reseñada por el norteamericano Holton, quien ya dio noticia de la participación activa de los sacerdotes en los bailes; reseña el viajero que en Fusagasuga

...El baile de nochebuena estaba en su apogeo cuando las campanas de la iglesia empezaron a repicar indicando que iba a comenzar la misa de gallo... los músicos subieron al coro con los clarinetes y la pandereta y siguieron tocando la música del baile o por lo menos una muy parecida...<sup>125</sup>.

Por supuesto que esa invasión de lo sacro no era bien recibida por la elite, como lo deja ver este anuncio publicado en el Neogranadino en 1849 en el cual se anuncia un concierto de la *Sociedad Lírica*,

...corporación que tiene por objeto el estudio de la música sagrada i su ejecución dentro de las iglesias, celebra el día 12 próximo su primer aniversario con una fiesta religiosa en Santo Domingo a las nueve de la mañana. Parte de esta fiesta es la MISA IMPERIAL DE HAYDEN, que tocarán a grande orquesta bajo la dirección de nuestro profesor J. GUARIN. Invitamos a los buenos católicos a que concurren a esta fiesta para estímulo de los artistas nacionales i honra de una función religiosa digna i grave, sin las barbaridades de cohetes, estampidos i músicas ridículas que suelen profanar los templos cristianos asemejándolos a los del ídolo Huitzilipoztli de los antiguos mejicanos<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup>Ibid. Citado en: Davidson, Harry C. Op. cit., p. 423.

<sup>125</sup> HOLTON, Isaac F. Op. cit., p. 312-322.

<sup>126</sup> El Neogranadino # 40. Bogotá. (5, mayo, 1849), p. 138. Citado por Davidson, Harry C. Op. cit., p. 424. En este mismo texto se muestra que no era una situación exclusiva de las fiestas de aguinaldos como podría pensarse dos citas más trae el autor que corroboran esa información una bajo el título Música Sagrada, que dice “todo el mundo ha podido presenciar esta escena en la mayor parte de nuestros templos... a poca distancia del presbítero se coloca un piano que durante todo el día van ocupando sucesivamente varias señoritas aficionadas: esta toca una obertura, aquella... una fantasía... unas variaciones, la que sigue se exhibe con una colección de valsos de salón, viene después una polka, una mazurka, un pasillo, una danza cubana, i finalmente si apura un poco el entusiasmo, no faltará quien ejecute un bambuco con todas sus variaciones... ¿i en donde pasa esa escena?... ¡en el templo!... [allí] la

Tal condición que no mejoró mucho durante los años siguientes; así es manifiesto en la cita hecha por Harry Davidson en su libro, en la cual el secretario del arzobispado de la capital

...avisa al público en jeneral... que no habrá en las próximas misas de aguinaldo chirriadera en los templos, como las funciones de zarzuela que se dieron en los dos años pasados. Por consiguiente, no habrá títeres en la iglesia, ni música de tiples, guacharacas i panderetas; ni se tocará la jurga, ni el bambuco, ni el palito, ni la caña, ni alguno de los sones populares de las ventas i los figones<sup>127</sup>.

El ascenso de los ritmos populares era en Colombia un hecho para 1880 que continuaba con la oposición de muchos sectores, pero inevitablemente aceptado por mayoría; a pesar de las quejas de personas tan influyentes como el mismo José Caicedo Rojas que se condolía al final de su vida, en 1886, de esos cambios de la música; según él “Jamás se había visto tan abatido entre nosotros este arte civilizado”<sup>128</sup>. Caicedo dice que cada cosa tiene su lugar y se muestra de acuerdo con la prohibición absoluta de músicas profanas en las iglesias, citando el “*Reglamento para la Música Sagrada*, aprobado por su santidad León XIII y emanado de la Sagrada congregación de Ritos por circular del 24 de septiembre de 1884”; que en su punto 4º contiene el siguiente texto

se prohíbe severamente tocar en las iglesias cualquier parte o reminiscencia, por pequeña que sea, de las óperas teatrales y piezas de baile, de cualquier género, como son: *polkas, valeses, mazurcas, minuetos, rondós, shotises, varsovianas, cuadrillas, galopas, contradanzas*, y otras piezas de carácter profano como *Himnos nacionales, cantos populares, eróticos, bufos, romanzas etc*<sup>129</sup>.

A través de esto podemos cotejar qué tan lejos había llegado el romanticismo musical en Europa y en el resto de América Latina a la cual, por supuesto, también cobijaba la norma. Finaliza Caicedo Rojas casi suplicando que las iglesias se adecuen a un órgano o armonio “...en vez del piano, y que el duelo

---

majestad [queda así] es puesta a mil desacatos, irreverencias i profanaciones”; La Caridad # 30 año III, Bogotá 1º de marzo de 1867; y esta del publicada en El Tradicionista el 6 de abril de 1875, periódico conservador fundado por Miguel Antonio Caro donde se declara que “estamos seguros que de que el mismo señor Sindici no aprueba los pasillos, bambucos y mazurcas que se oían ejecutar en los pianos el Jueves Santo en los monumentos”.

<sup>127</sup> El Bogotano # 65. Bogotá (7, diciembre, 1864).

<sup>128</sup> RADIODIFUSORA NACIONAL. Textos sobre Música y Folklore. 1942-66 / 1969-71. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. volumen I, p. 21-32. El texto se toma de los números 5 y 6 de *El Semanario* de Bogotá, Nº 225, enero de 1966; pero fue publicado originalmente por el autor en Bogotá en el año de 1886, doce años antes de su muerte acaecida en 1898.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 26.

de la iglesia por el recuerdo de la pasión del Salvador, no se manifestase con pasillos y bambucos sino con armonías llenas de gravedad y sentimiento”<sup>130</sup>.

Pero la crítica de Caicedo no se detiene en la profanación de los templos sino que llega a lo que él llama música doméstica, donde se verifica la penetración del bambuco en las clases altas; la generalidad del piano en una buena cantidad de casas para él no ha contribuido a mejorar el gusto por lo culto

Pero tal abundancia de pianos, ¿en qué ha venido a parar? Hay una docena de señoritas que aman de veras la buena música, la conocen, la interpretan, están familiarizadas con la estética del arte... Hay otra falange que se queda en la región inferior de las *rèveries*, los *nocturnos* y aun los temas con variaciones...Luego vienen las muchedumbres polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas, turbas angelicales, llenas de ilusiones, que nunca salen de la clase *cachifa*, ni quieren aprender más que los nominativos<sup>131</sup>.

No obstante la crítica de tan reputado hombre, en los círculos sociales pensaban y vivía otra cosa; en las tertulias se escuchaban bambucos y otras músicas populares interpretadas en piano y en sus instrumentos tradicionales y populares: la guitarra, el tiple y la bandola. Ese recuerdo lo trae elogioso el comisionado por el gobierno de Argentina Miguel Cane quien se encontró varias veces con el bambuco en distintas situaciones; en el capítulo X de sus *Viajes* comenta de una caminata en Bogotá durante la noche, en la cual se percató cómo 15 o 20 hombres “colocaban los atriles de una orquesta” dispuestos a dar una serenata:

¿qué tocan? ¡oh, el bogotano es hombre de buen gusto...! Es el *adiós* o la *serenata* de Schubert, el prelude de la *traviata*, que, surgiendo con su acento tenue y vago, produce un efecto admirable; son, sobre todo, las tristes, los desolados bambucos colombianos, con toda la poesía de la música errante de nuestras pampas<sup>132</sup>.

Refiriéndose a la vida social Cane la considera “...atractiva respecto a fiestas ...[y]... cuando la reunión es íntima una linda criatura toma un *tiple* (especie de guitarra pero más penetrante), tres o cuatro la rodean para hacer la segunda voz y como un murmullo impregnado de quejidos se levanta la triste melodía

---

<sup>130</sup> Ibid., p. 28.

<sup>131</sup> Ibid., p. 30.

<sup>132</sup> CANE, Miguel. Op. cit., p. 145-146.

del *bambuco*<sup>133</sup>". Reuniones que se realizaban con bastante frecuencia en las casas de las más distinguidas familias de la capital.

Continúa Cane su relato, contando de tales reuniones que "...Cuando llegábamos al salón, una joven estaba ya sentada al piano (¿cuál de ellas no es música?)... Llegaba el momento de las charlas íntimas y deliciosas cuando las sombras venían, comenzaba la *sauterie* improvisada, el *bambuco* en coro, la buena música, todos los encantos sociales, en una atmósfera de buen tono"<sup>134</sup>.

## 2.4 EL MERCADO MUSICAL EN BOGOTA.

Con el crecimiento de la demanda musical se fue desarrollando también una oferta de instrumentos e insumos musicales que era algo considerable y sostenida a lo largo del siglo. Los instrumentos se seleccionaron de acuerdo a los espacios en los que se presentaba la música:

...para el culto... había un gran número de músicos que se dedicaban al órgano, a los instrumentos de arco, y a la flauta. Para las salas estaba y sobraba con un monocordio, un arpa o una guitarra; ...[mientras que]... Las bandas tenían clarinetes, flautín, flauta, trompas, bajos, bombo, redoblante, chinesco, platillos y pandereta<sup>135</sup>.

Esa proliferación y especificidad fomentó un pequeño mercado musical, que se consolidó en los años posteriores a 1850, a juzgar por la relativa frecuencia de anuncios como el que publicó la Agencia de negocios de Pereira Gamba, Camacho Roldan en el Diario de Avisos el 12 de mayo de 1855, sobre sus nuevas adquisiciones bibliográficas que entre sus 45 títulos ofrece

...Métodos de solfeo por Gomis; métodos para piano por Bertini y Wolfart; métodos de flauta por Devienne; métodos para todos los instrumentos; métodos para piano por Lemoine; estudios de piano por Bertini; bibliotecas del flautista; valeses de flauta por Strauss a dúo -valeses de flauta-, métodos de vocalización; valeses para corneta pistón -cuadrillas brillantes para piano- obertura por Rosini a 4 manos,-una pieza para dos violines; piezas de piano por Harten- piezas de piano por Hertz- piezas de piano por Strauss; piezas de piano por Rosellen- piezas de piano por diferentes autores; colección ópera por Chzerniz; colección ópera por Herz...<sup>136</sup>,

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 161.

<sup>134</sup> Ibid., p.164.

<sup>135</sup> OSORIO Y RICAURTE, Op. cit., p. 92.

Además de vender cornetas de pistones. O la novedad de mercancías, anunciada en el diario *LaUnion* del 12 de agosto de 1866, en el almacén del señor Antonio Rivera donde además de zapatos, trajes de seda, juguetes, ropa, mesas, paños, bolas y tacos de billar llegaron "...cinco magníficos pianos, ...instrumentos de música, cornetas de pistones, estrombones, saxones, clarinetes de do, flautas ...[y]... métodos para piano..."<sup>137</sup> acompañados de comino, clavo y canela.

Así mismo se fueron ofreciendo otra serie de artículos y servicios accesorios referentes a la música, como reglas universales ideales para el trazado de líneas paralelas... como para música <sup>138</sup>, arreglo y clases de piano <sup>139</sup>, además del ofrecimiento de agrupaciones musicales profesionales como el "Sesteto de la armonía", fundado en 1866 y que publicó el siguiente aviso anunciando su constitución:

...bajo este nombre hemos organizado una sociedad compuesta de los seis profesores abajo firmados, con el objeto de prestar nuestros servicios al público en todo lo concerniente al ramo musical.

Por consiguiente nos hacemos cargo de conciertos, bailes, serenatas, entierros, velaciones, procesiones, misas, etc. Contamos con un basto repertorio musical donde se encuentran todas las obras maestras del arte. Las personas, pues, que dentro o fuera de la capital necesiten orquesta o un número determinado de músicos

---

<sup>136</sup> DIARIO DE AVISOS. # 9. Bogotá. (12, mayo, 1855), p. 36.

<sup>137</sup> LA UNIÓN. Bogotá. (12, agosto, 1866), p. 122.

<sup>138</sup>"Reglas universales. Para facilitar las operaciones de reglas a distancias iguales, *trazar líneas paralelas*, a cortas o grandes distancias, *como para música* o pautas; trazar radios equidistantes, etc". Diario de Avisos# 2. Bogotá. (17, marzo, 1855), p. 6. Las cursivas son mías.

<sup>139</sup> "A las personas que tienen piano, Francisco Román Pereira, encorda, temple, compone pianos; se le encuentra en el edificio 'las aguas' frente al palacio de gobierno cuando se le necesite; también se le puede llamar dejando aviso escrito en la tienda # 94 frente al altozano de San Juan de Dios o en esta agencia... escribe música también". Diario de Avisos # 6. Bogotá. (22, abril, 1855), p. 22. "A los aficionados a la música. Invitado por varias personas de ésta capital para que me encargue de la enseñanza del bello i encantador arte de la música, he resuelto consagrarme a esta clase de trabajo, para lo cual ofrezco mis conocimientos o las personas que quieran a prender este ramo tan útil a la juventud. Las materias que ofrezco enseñar son los siguientes: El conocimiento jeneral de la música teóricamente, el canto; i a ejecutar los instrumentos piano, flauta i guitarra, el precio de enseñanza será convencional según los ramos que se deseen a prender; bien entendido que el pago se hará por adelantado mensualmente. También ofrezco templar los pianos que esten desafinados, i copiar con claridad i perfección piezas de música por un precio módico, mayo 28 1860 Vicente Vargas de la Rosa." Publicado en el Diario de Avisos # 15. Bogotá, (5, Junio, 1860), p. 60. Un ejemplo parecido lo ofrece Medellín dos décadas más tarde, se anuncia a "Clemente Cazares, tiene el honor de ofrecer sus servicios para la enseñanza de música vocal e instrumental. Clases a domicilio. Reparto de piezas para bandas y orquestas como también, para la organización y dirección de ellas. Además, afina y repara pianos y órganos, ofrece puntualidad y esmero". El Cirirí # 12. Medellín. (3, julio, 1897), p. 48.

para el desempeño de toda función donde haya música, puede entenderse con cualquiera de los seis infraescritos. Cayetano Pereira, Julio Quevedo, Dario i Enrique Achiardi, Vicente Vargas, Daniel Figueroa<sup>140</sup>;

Todos músicos reconocidos en el ámbito capitalino de la época y que como puede observarse, no tenían ningún reparo en tocar en cualquier evento. De otro lado se tiene noticia de la circulación de periódicos dedicados a la música, nuevamente menos holgados que los cubanos, pero con la intención de fortalecer la cultura musical, como el citado por Crisóstomo Osorio fundado por Don Eugenio Salas en 1836 llamado *La Lira*,<sup>141</sup> y otro fundado por el mismo Osorio, treinta años más tarde en 1866, que aparece anunciado en el periódico *La Unión* de la siguiente manera:

Grande Adelanto Artístico.

Va a ponerse en ejercicio por primera vez en nuestra tierra la imprenta musical. En breve empezará a salir un periódico titulado "La Música", dirigido por Crisóstomo Osorio.

Contendrá piezas de música, unas para aprendices, otras para profesores. En todas ellas habrá fantasías, variaciones, canciones, piezas de baile, etc. Se dará preferencia a las composiciones nacionales, pero no por esto dejará de reproducirse algunas extranjeras que sean de mucho mérito i de que haya muy pocos ejemplares.

Publicación bimensual, anunciada al precio de 2 reales, con el beneficio para los suscriptores anuales, de recibir un tratado de piano y el diccionario de la música editado por el mismo Osorio<sup>142</sup>. Así mismo también fueron transcritas

---

<sup>140</sup>La Unión # 14. Bogotá. (6, julio, 1866), p. 70.

<sup>141</sup> OSORIO Y RICAURTE. Op. cit., p. 96. No se sabe si el autor se refiere al periódico que con el nombre de *Lira Granadina* fue anunciado en septiembre 2 de 1848 en el *Neogranadino* en un aviso que lo describe así: "La Lira Granadina. Con este título comenzará a publicarse en esta capital un periódico de música que contendrá variedad de piezas escojidas para piano i guitarra, canciones sencillas con acompañamiento de uno u otro instrumento &c. &c. Aparecerá el primer domingo de cada mes. Cada número constará *por ahora* de cinco páginas de tamaño regular, bellamente grabadas. La suscripcion por semestre vale VEINTE REALES pagaderos al recibir el número 1. Los números sueltos se venden a CUATRO REALES en las tiendas de los Señores Fernando Conde i Patricio Pardo segunda calle del comercio, i en el establecimiento de Litografía de Ancízar, donde también se reciben suscripciones. Oportunamente se avisará cuales son las Agencias fuera de la capital. Siendo mui crecidos los gastos que ocasiona esta empresa. *La Lira Granadina* no comenzará a publicarse hasta que no se haya reunido el número de suscripciones suficientes para cubrir por lo menos la mitad de dichos gastos".

partituras y luego publicadas ocasionalmente en diferentes periódicos, entre ellos el *Mosaico* y el *Neogranadino*, y años después en las páginas del *Papel Periódico Ilustrado*.

Por último, el gusto musical se revolucionó con la fundación en 1846 de la Sociedad Filarmónica, bajo la iniciativa del ciudadano inglés Enrique Price - quien un lustro después sería uno de los dibujantes de la Comisión Corográfica-, José Caicedo Rojas, Joaquín Guarín, y otros.

La fundación de la Sociedad Filarmónica fue motivó para que el ambiente musical de Bogotá se ampliara de manera no poco considerable y constituyó el primer esfuerzo sistemático por formar academia al interior del país, esfuerzo que después sería recogido por La Academia Nacional De Música, fundada a finales de siglo por el hijo de Price, Jorge W. Price, la que daría origen al Conservatorio Nacional de Música.

---

<sup>142</sup> LA UNIÓN. Bogotá. (10, agosto, 1866). Con posterioridad se anuncia la tirada del primer ejemplar de este periódico; "Ya salió el No. 1 de 'la Música' dirigido por Crisóstomo Osorio..." -el resto del aviso es igual-. Diario de Avisos # 65. Bogotá. (11-17, Agosto, 1866), parece que de este periódico se editaron 2 números, de esas publicaciones sobrevive el diccionario.

### 3. CONOCIENDO EL MITO O LA INVENCION DE LA HISTORIA.

#### 3.1 TRADICIÓN, ANTIGÜEDAD Y PERMANENCIA.

Las evidencias indican que es probable que para finales del siglo XVIII fuera conocidos los vestigios más antiguos del bambuco, sin embargo estas referencias escritas donde se le nombra, no garantizan que sea el mismo que durante todo el siglo XIX era oído, tocado, bailado y disfrutado, ya que incluso el que actualmente reconocemos como bambuco no es el mismo referenciado en las fuentes que en este trabajo nos ocupan, ya sea por su organología, ausencia del baile, con consecuente transformación de todas las características musicales, coreográficas, interpretativa y experiencial que la música hecha para danzar implica. Además de la influencia intelectual a la que fue sometida para ser normalizada entre “el molde” del ritmo nacional por excelencia.

El bambuco autóctono, el bambuco tradicional colombiano es una especie casi extinta. Este género musical, originado en la Nueva Granada y conformado tal vez con base en los llamados conjuntos de chirimía adquirió su forma definitiva en el siglo XVIII y se difundió por diferentes regiones del país en la primera mitad del siglo XIX... Hoy es casi imposible escucharlo. Para ello será necesario viajar a las cabeceras del río Napi, en el sur del departamento del Cauca, con ocasión de las fiestas patronales en los poblados de Calle Larga y San Agustín.<sup>143</sup>

Por esta razón no puede afirmarse que se trataba de una música con los mismos escenarios y círculos sociales de oyentes, como se señala en las fuentes que nos disponemos a revisar, y que tuvieron que hacer esfuerzos creativos pero al mismo tiempo artificiosos. El bambuco como material sonoro –tal cual era en el XIX- ha desaparecido para siempre, e incluso los intentos de recrearlo no son más que una interpretación de compositores académicos y sus formas adaptadas a la sala de concierto para espectadores estáticos.

La citada característica paradójica de la autopercepción de la nación, consistente en el carácter reciente que todos los historiadores coinciden en

---

<sup>143</sup> PATIÑO, Op. cit., p. 2.

otorgarle y la antigüedad que tienden a atribuirle los mismos nacionalistas se refleja claramente en los mecanismos o herramientas cohesivas que utiliza. La música como utensilio constructor de identidad apreciablemente utilizado por las elites intelectuales de la época tuvo que adquirir la característica de continuidad temporal inmemorial.

Ante la gran variedad de actitudes y percepciones humanas, no tiene nada de extraño que los nacionalistas, sus críticos y todos los demás hayan sido incapaces de ponerse de acuerdo en los criterios de autodefinition y ubicación nacionales... Desde el punto de vista lógico, la doctrina nacionalista ha sido tachada de contradictoria o incoherente, debido a la gran diversidad de personalidades nacionales (nationalselves) que hay en la práctica, lo que es una consecuencia lógica del carácter polifacético de la nación.<sup>144</sup>

Cuando la sociedad nacional colombiana se estableció como Estado, o logra en mayor medida este objetivo, era necesario poner en marcha la formación del nacionalismo y entra en una etapa de intervención de la historia, pero como la disciplina historiográfica no tiene mayor alcance científico en el momento, las fuentes más directas para dicha búsqueda fueron tomadas de la literatura, especialmente del movimiento literario costumbrista, y la tradición oral. Pero además, de “la invención”.

La búsqueda de la duración indefinida en la memoria de los hombres, entre más al extremo temporal (pasado-futuro) se encuentre obtiene más valor y otorga mayor estabilidad psicológica. Recordemos el cambio en la percepción espacio-temporal producto de la moderna percepción del tiempo homogéneo vacío, (nada describe mejor la vida en una provincia colombiana del siglo XIX, entre ocasos y amaneceres) al tiempo como conjunción de eslabonamientos entre el pasado y el futuro.

La creencia en la existencia previa de la nación al periodo independentista hizo que todo un despliegue de fuentes y afirmaciones basadas en la autoridad autoral, llenaran los escritos de los jóvenes de la elite, sus periódicos, narraciones, pinturas. Lo interesante es que dichos intentos de transcendencia temporal de la nación reflejados en un objeto abstracto, indeterminado en gran medida y mítico; se establecieron en el relato histórico y fueron tomados como hechos verídicos que alimentaron el mito hasta entrados el siglo XIX. No nos interesa aquí la legitimación de dichos discursos sino su existencia y alcances y más que todo, las reacciones que suscitaban dichas opiniones dentro de la elite intelectual nacionalista de la segunda mitad del siglo XIX.

---

<sup>144</sup>SMITH, Anthony D. La Identidad Nacional, Madrid: Trama Editorial, 1997. Pag.15

Así el remoto pasado legitima el presente y da solidez a la ilusión de un posible futuro de cohesión del pueblo como lo describe José David Guarín en el cuadro de costumbres “Un Día de San Juan en Tierra Caliente”<sup>145</sup>. Un joven capitalino viaja por primera vez a las riberas del río (no se menciona el lugar, pero es predecible que sea a las riveras del Río de la Magdalena o el río Cauca) que en una posición de observador externo, “así hacemos los críticos de costumbres”<sup>146</sup> coincide con la fiesta de San Juan<sup>147</sup>, exponiendo el sincretismo cultural producto de la confluencia de tradiciones católicas y las fiestas populares de indios y afrodescendientes. Costumbres como el baño público en el río en espera de la bendición del santo, que sucede entre el baile de la víspera y el “jolgorio” del día siguiente, le son extrañas, aduciendo su desubicación entre dicha sociedad pero al mismo tiempo reconociéndola como la auténtica.

Yo no sé qué calificativo darle a este baile, si airoso, elegante o arrebatador; apenas oye uno su música, quisiera bailar o gritar y, cosa extraña: es triste el bambuco también cuando se quiere. Este aire nacional, *tan antiguo* como nosotros, es siempre *tan nuevo* como el día que está pasando, y tiene tanta popularidad como para el mundo la ha tenido la *Iliada* de Homero. Siglos vendrán en que nuestra sociedad se haya regenerado al influjo de la civilización y en que nuestras costumbres sean enteramente francesas, y el bambuco será repetido como un recuerdo siempre agradable: La Marsellesa y el bambuco no morirán.<sup>148</sup>

La alusión a la existencia inmemorial del bambuco en el tiempo, su popularidad y su transcendencia son muy claros en la cita. No se nombran temporalidades específicas, tampoco una ubicación exacta dando la sensación atemporal al relato. Lo que se puede tener como seguro entonces es que la música del bambuco era ya conocida en la segunda década de siglo XIX. Queda claro también la manera como los románticos de mediados de siglo concibieron y recrearon la antigüedad del bambuco en forma literaria, que marcó la pauta durante mucho tiempo en diferentes generaciones.

---

<sup>145</sup> La publicación original fue realizada en el Mosaico, Bogotá (2 julio 1859) # 27

<sup>146</sup> GUARIN, José David. Un día de San Juan en tierra caliente. En: Cuadros de Costumbres Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional. Editorial Minerva, S. A. Bogotá-Colombia

<sup>147</sup> Festividad tradicional de Tierra Caliente, que se celebra el 24 de junio, Día de San Juan Bautista. Se cree que todas las aguas de los ríos son bendecidas por acción del santo.

<sup>148</sup> GUARIN, José David. Un día de San Juan en tierra caliente. En: Cuadros de Costumbres Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional. Editorial Minerva, S. A. Bogotá-Colombia. P. 105 (cursivas mías)



©Biblioteca Nacional de Colombia

Ramón Torres Méndez. El día de San Juan en las tierras calientes. Colombia. Litografía.  
Archivo: Fondo Cultural Cafetero.1987

Así como también es propuesto (no nos interesa la veracidad de la afirmación, sino su intención de aparentar antigüedad) por José María Samper en su escrito *El Bambuco*<sup>149</sup>, quien también se preocupó de manera especial y en varios escritos por establecer que en un periodo anterior a la Independencia ya existía plena asimilación y desarrollo del ritmo, entre las gentes del pueblo.

¡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 tras los mártires y próceres (...) sabios, patricios, héroes, poetas, literatos (...) instituciones, riquezas (...)j fraternidad política y unidad política social!...

<sup>149</sup> EL HOGAR. Bogotá, 1 de febrero de 1867. tomo 1, N° 2. En: DAVINSON, Henry. Diccionario Folclórico de Colombia, pag.261.

¡todo a sufrido vicisitudes, todo ha claudicado más o menos!... ¿Pero no se ha salvado algo del naufragio popular? ¡Ah, sí!, queda una gran cosa que las guerras civiles no pueden pervertir ni las dictaduras corromper (...) y esta cosa es el alma del pueblo, el bambuco.<sup>150</sup>

Una vez más encontramos los elementos transcendentales, entendidos como permanencia en el tiempo, “solo el bambuco es suave y durable”, además lo enajena de cualquier intervención política o construcción intelectual, la patria que representa “no existía ni en la imaginación de los patriotas”, e incluso pervivirá a pesar de los hombres, las instituciones, y el tiempo. Es muy claro que los dos autores, exponen concepciones similares, y reiteran el carácter “inmortal” del símbolo nacionalista. En el famoso poema, del mismo autor titulado “el bambuco” publicado por primera vez en Nueva York en 1872. El autor invoca valores propios del nacionalismo personificándose en el Bambuco, relacionándolo con el héroe de Ayacucho, pero además reiterando su existencia ya enraizada y por lo tanto presente de tiempo atrás –anterior a la independencia- en la sociedad.

Nadie lo hizo, porque nos  
Disfrutamos del derecho  
De recibirlo ya hecho  
Todo de manos de Dios. [I-8]

Es el lamento que lanza  
El genio de estas regiones  
Por tantas generaciones  
Que vió morir sin venganza.[I-12]

El a Córdoba marcó  
Su paso de vencedores.  
Y de los libertadores  
La hazaña solemnizó. [III-15]<sup>151</sup>

Pero lógicamente ese afán por encontrar vestigios en la historia donde posiblemente no los había, condujo a los autores a tomar posiciones no siempre bien recibidas por sus pares generando falacias, polémicas, discusiones. Se parte entonces de la existencia de unos autores, intelectuales, creadores de representaciones, que no terminaron su obra al publicar sus

---

<sup>150</sup> SAMPER, José María. EL Bambuco. En: Textos sobre música y folklore Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. COLCULTURA 1978. (Cursivas mías)

<sup>151</sup> POMBO, Rafael. El Bambuco. Aire y baile popular de la nueva Granada. (Los números romanos corresponden a la secciones y los arábigos al verso en el poema)

evidencias en un periódico o un texto literario o al exponer el trabajo en un salón o en un evento. A estos actos de sociabilidad se adjudicaron las críticas y las apreciaciones de otros autores, lectores y espectadores, con las cuales las obras siguieron siendo producidas. Alrededor de estas circunstancias, se demuestra que existía un verdadero interés por posesionar en la memoria histórica y en la opinión general elementos cohesionadores asimilativos.

Narciso Garay en un artículo titulado Música Colombiana publicado en la revista Gris, enero de 1894, describe otras características propias de las manifestaciones folclóricas musicales, el anonimato de sus creadores y su factura grupal y la transmisión oral anterior a la construcción de las naciones.

quienes nos miran por el lente de nuestros *bambucos*, legado precioso de ignorado testador transmitido hasta nosotros de generación en generación, sin *tablatura* ni otros recursos semejantes; y estas diversidades de músicas tienen su origen en las diferencias de sangre y de raza, no en las más o menos demarcadas líneas fronterizas que limitan las naciones<sup>152</sup>

Otra cita esta vez publicada en el periódico “El Telegrama” en 1893; José M Cordovez Moure, dice que el 24 de diciembre de 1791:

...desde las seis de la tarde eran recorridas las calles por bulliciosos grupos cantando bambucos y otros aires nacionales acompañados de tipes, guitarras, chirimías y panderos, sin perjuicio de entrar donde quiera que podían improvisar un fandango<sup>153</sup>

Pero no son exclusivos estos intentos en los escritos costumbristas del siglo XIX, la intención de hacer supervivir el valor del bambuco hasta el siglo XX. Conocidas son las referencias en otras obras que le dan una datación anterior a la vida republicana, incluso en los tiempos de la colonia. La expresión musical y la estética sonora han sido motivo de análisis sobre la obra del escritor antioqueño Tomas Carrasquilla.

Las páginas creadas por Carrasquilla están habitadas por un inmenso mundo sonoro donde la percepción auditiva cumple un papel privilegiado a través de la música, los sonidos de la naturaleza, de la vida rural y urbana, los acentos regionales, el silencio, el talento musical y, ocupando un puesto especial, las voces de sus personajes.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> GARAY, Garay. Música Colombiana. P.49

<sup>153</sup> CORDOVEZ MOURE, José María. Reminiscencias de Santafé y Bogotá. Bogotá : COLCULTURA- Banco de la República y en el periódico EL TELEGRAMA: Diario De La Mañana. Bogotá: Imprenta de Borda, 1886-1904. Fechas de publicación: No. 1 (Oct. 13, 1886)-no. 3091 (Jul. 2, 1904). pág. 205

<sup>154</sup> AGUIRRE, Beatriz E. El mundo sonoro en Tomas Carrasquilla. Estudios de Literatura Colombiana. N° 23, julio-diciembre, 2008. Universidad de Antioquia. p.62

Esta “sonoridad” no se presenta solo en la conformación del discurso y su poética, sino que incluye menciones directas a la música. Las músicas europeas, el vals, la polka; las norteamericanas el “righttang” y el “foxtrot”; la música africana en “los corozales”, “los alabados” y “el arrullo”.

En los pueblos los aires más interpretados son el pasillo y el bambuco sobre el que afirma: “Pero, sea así o asá, el bambuco no nos lo quita ni los yanquis” (I,706).

Los ritmos de la región aparecen como resultado de la fusión de culturas: “las vueltas, las regocijadas vueltas, esa transformación combinada de zambra y fandango hispanos, y amontañerados por nuestra región, alegra los corazones de nobles y plebeyos (II, 375).”<sup>155</sup>

En la cita se percibe la capacidad de transversalidad social de la música y su riqueza amalgamada a causa del mestizaje. Pero más que todo nos interesa que esta característica “musical” de la obra de Carrasquilla, también se compromete con dar la apariencia de permanencia histórica, como si la música al igual que el paisaje, hubiesen estado presentes desde que los hombres y mujeres del país lo han habitado.

La Marquesa de Yolombó considerada una novela entre histórica y etnográfica; narra las circunstancias sociales del siglo XVIII en San Lorenzo de Yolombó en tierras antioqueñas, que enmarcan la vida de la criolla Bárbara, quien desde los dieciséis años, y a pesar de ser mujer, quiere continuar la empresa de sus padres (Don Pedro Caballero, aragonés, Regidor Mayor y Capitán de Guerra por compra que hizo del puesto y Doña Rosalía Alzate, andaluza) y ser empresaria minera. Gracias a sus bríos y el apoyo paterno, logra enriquecerse con la dura labor de la atracción de oro por aluvión. Obtiene de Carlos IV el título de Marquesa. Es víctima de la estafa de un “interesado” marido, situación que la lleva a devaneos mentales, hasta que la vejez llega y le cura, ya entrando al siglo XIX. La Marquesa de Yolombó se escribió 1926 pero el desarrollo de su historia se centra en la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentran en ella menciones de la antigüedad del bambuco, mostrando la permanencia de la intención mitificadora en los escritores colombianos, proyectándose hasta entrado el siglo XX.

Guardando la distancia con mucha discreción, se divierte con los negros bozales y les busca palique, con cualquier pretexto. En cuanto a los cantores y guachistas<sup>156</sup>, los llama a cada atardecer; les escucha con

---

<sup>155</sup> Ídem, p. 61. Las citas son hechas por Aguirre son tomadas de: Carrasquilla, Tomas. *Obras Completas*. Tomos I y II. Medellín. Editorial Bedout, 1958.

<sup>156</sup> Guachista: Músico que toca el guache, “instrumento popular rústico en Colombia hecho de cañutos de guadua, o de un trozo de yarumo con semillas secas, que produce fuerte sonido al sacudirse. (Nota del original.)

franco deleite y hasta les acompaña esos aires tristes, hondos y añorantes, de los cuales se ha derivado el bambuco.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> CARRASQUILLA, Tomas. La Marquesa de Yolombó. Novela del tiempo de la colonia. Editorial Bedout. Medellín. 1968. P.50

### 3.2 LA IMÁGENES DE LA NACION

De nuevo no trata el asunto de negar si hubo o no referencias gráficas al bambuco, lo que entra en el terreno de lo aceptable es que las referencias gráficas que se conocen fueron realizadas desde la segunda mitad del siglo XIX, coincidentes con el auge del romanticismo. La representación gráfica del bambuco se beneficia especialmente de otro de los elementos lógicos de construcción de la nacionalidad: El conocimiento del territorio.



Paz Manuel María. Acuarela, 1855. Paseo de una Familia en los alrededores de Bogotá.

En efecto, la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi emprendió su conocimiento del territorio nacional a mediados de los años cuarenta y entre los expedicionarios se contó con la participación de algunos dibujantes, entre ellos Enrique Price, uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica, el Venezolano Carmelo Fernández, y el colombiano Ramón Torres Méndez. A Torres Méndez se le puede señalar como el representante gráfico del romanticismo colombiano, ya que al igual que algunos escritores de la época, intentó plasmar diferentes escenas de la vida cotidiana de los granadinos, sus

usos, vestuario y otras escenas que se plasman en la publicación de un libro que tituló, como los contemporáneos escritores, *Cuadros de Costumbres*<sup>158</sup>. En ese sentido el bambuco hacía parte de la historia, pero se trataba de una historia reciente en la cual no era posible dar esa sensación de permanencia. Según algunos relatos el bambuco participó en varios de los eventos con los que se forjó la historia nacional; por ejemplo en el fusilamiento que ordenó Mosquera a su entrada en Bogotá al finalizar la Guerra Civil de 1860 y en la revolución de José María Melo, apoyado por los artesanos bogotanos donde también parece segura su presencia.



*Romería a Chiquinquirá. 1878. Ramón Torres Méndez.*

Así mismo es un hecho constatable la presencia de esta música en la *Guerra de los Mil Días*, en boca y manos de los soldados; evidencia de esto es la presencia del músico Temístocles Carreño, quien fue reclutado para organizar la “Banda de Músicos del Ejército del Norte” la cual acompañó con sus retretas las batallas libradas en territorio santandereano. Carreño era un destacado músico de la región, partícipe de distintas agrupaciones y fundador de una que

---

<sup>158</sup> Los gráficos de la Comisión Corográfica están compilados en varias publicaciones entre ellas la de Ardila, Jaime. *Batalla Contra el Olvido: Acuarelas Colombianas*. Bogotá : Ardila y Lleras, 1985; de ; otros testimonios gráficos se pueden encontrar en Walhouse, Mark Edward. *Acuarelas de Mark*. Bogotá : Banco de la República, Lit. Arco, 1963. hay que anotar además, que los gráficos de la comisión corográfica sirvieron de fuente para la estandarización de los trajes típicos realizada en el siglo XX, por el coreógrafo y director Jacinto Jaramillo y el folclorista Guillermo Abadía Morales.

denominó *La Lira*, con las que interpretó composiciones propias realizadas en distintos géneros, entre ellos algunos pasillos y bambucos<sup>159</sup>.

Pero también esa participación en la historia fue llevada a extremos que rayan entre la fantasía y lo real, y el caso más célebre es el de la participación del bambuco en la batalla de Ayacucho el 9 de diciembre de 1824, que se tiene como cierta aún en nuestros días y que se considera como la aparición *oficial* del bambuco en la historia de Colombia, afirmándose además que fue la *guaneña* ese primer bambuco patriótico. Esa aseveración realizada por Pombo en su poema de 1873, fue recogida cinco años después por Manuel Antonio López un veterano de la guerra de independencia en sus memorias llamadas *Recuerdos Históricos*.

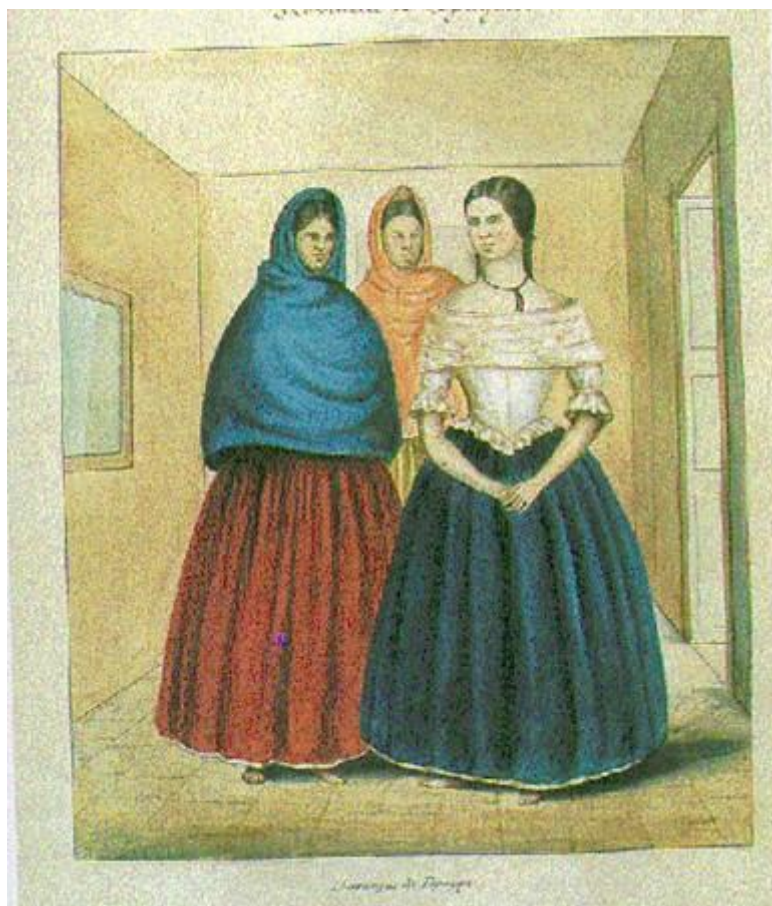
Davidson explica en su *Diccionario*<sup>160</sup>, que el autor de los recuerdos históricos estaba en un costado al momento de la batalla cuando sucedieron los hechos y que acudió a un amigo suyo para que le ayudara a reconstruirlos; aunque López omite el nombre del amigo, Davidson descubre que esa parte fue redactada por Pombo.

La evidencia lo lleva a pensar que la veracidad del evento es dudosa; pero el mismo Davidson se entera que el hecho es narrado también en un artículo que fue publicado en la ciudad de Medellín, en el periódico *Antioquia Literaria* -el mismo año de 1878 en que escribió López-, titulado *Ayacucho* y escrito por Juan C. Llano. Ante esa evidencia, dada por la simultaneidad de las publicaciones, que el autor del *Diccionario* considera como suficiente para corroborar la presencia de *La Guaneña* durante esa batalla, se instituye como otro de los mitos nacionalistas en torno al bambuco.

---

<sup>159</sup> Una completa biografía de Temístocles Carreño es realizada por MARTÍNEZ CARREÑO, Aída. "La Música de los Mil Días: Temístocles Carreño, Símbolo del Sentimiento Santandereano". *En* : ANUARIO COLOMBIANO DE HISTORIA SOCIAL Y DE LA CULTURA # 12. Bogotá. (1984), p. 15-49.

<sup>160</sup> DAVIDSON, Op. cit., p. 281-285



Manuel María Paz. Ñapangas de Popayán. Acuarela. 1853. Colección: Biblioteca Nacional, Bogotá.

Aunque la coincidencia de las dos publicaciones es grande y da cierta veracidad a la historia, Davidson omite que Pombo era un personaje de prestigio nacional y que seguramente Juan C. Llano ya conocía el poema escrito por él publicado cinco años antes, lo cual devuelve la incertidumbre sobre esa participación del bambuco en Ayacucho, que sigue siendo aceptada por muchos como veraz, pero que como se ve, se ubica en un terreno nebuloso surcado por el acontecimiento y el mito, en el terreno de lo que un historiador bien ha dado a llamar *la invención de la tradición*.

Pero más allá de afirmaciones como ésta que tienen algún soporte en los hechos históricos, los escritores románticos recrearon en sus relatos otras fantasías acerca de los personajes que formaron la generación fundadora de la nación, particularmente con Bolívar y Santander. Del primero Davidson recoge en su *Diccionario* un par de citas de donde deduce que el libertador vio bailar el bambuco en Fontibón y en otra fiesta de pueblo, del segundo afirma, probablemente basado en José María Cordovéz Moure, que era un buen tocador de tiple y guitarra, además de buen bailarín, y muy probablemente bailar de bambuco.

Pruebas respecto de esas afirmaciones no hay, pero no son refutables del todo, lo que queda claro es que con ellas se sostiene la relación de la música con el nacimiento de la nación, y más directamente con los *padres* de la misma, que son el modelo acabado del héroe romántico. Es así como la mitificación involucra a los personajes, y por eso también se afirma, sin ningún testimonio más que el de la memoria y el olvido que, Manuela Beltrán era una excelente bundelera. Es momento de dar paso a otra cara de la moneda: las vías de reconocimiento externas e internas que enfatizan la música en su singularidad nacional.



### 3.3 ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ALREDEDOR DEL BAMBUCO.

Como es lógico no todas las miradas que se realizaron sobre la música tenían el carácter benévolo que se ha notado hasta el momento. Las tensiones sociales también eran parte de las tensiones culturales y la sociedad en busca de factores de identidad no asimilaba completamente el hecho de que un aire popular campesino se blandiera como lo más representativo de la cultura nacional naciente.

Arriba en distintas citas como la del viajero inglés Cochrane y algunas de José Caicedo y Rojas denotan esa incomodidad de algunos grupos sociales a aceptar en público su gusto por las canciones populares; de otro lado la polémica queda visible también al interior de los intentos afirmativos de la nacionalidad del bambuco como la de Pombo cuando dice “mal gusto diréis tiranos”. Pero ¿en dónde se halla el porqué de esa querrela? La respuesta inicial es que no se trata de una sino de varias disputas que se van entramando y que recorren espacios que van de lo racial a la estratificación social, y que se suman con el ánimo de quebrantar, eliminar o depurar el significado nacional que se le atribuye a la música.

Tal vez la más importante de esas disputas es la que refiere al origen racial del bambuco, porque en ella no se niega la validez del símbolo como tal, pues de partida existe una aceptación del mismo, sino que la aceptación de un origen africano, indígena o español aclara de paso el acervo y la tradición racial a la que pertenece la nación.

Dicho de otra forma, si siendo blanco acepto que el símbolo más representativo de mi cultura es negro, estoy aceptando tácitamente la preponderancia del acervo negro en mi origen como ciudadano y la pertenencia o preponderancia de tipologías raciales. No intento entrar a defender una de esas posiciones ni tampoco quiero expresarme en cuanto a la validez de conceptos como raza<sup>161</sup>; trato sí, de presentar la manera como la idea de un orden racial permea la naturaleza del bambuco y su origen para ofrecer así un sentido al modelo étnico de lo colombiano.

---

<sup>161</sup> Como es señalado por Wade “generalmente las «razas» son construcciones sociales, identificaciones categóricas basadas en un discurso acerca de la apariencia física o el ancestro. Ésta no es una definición universalizante conveniente para todos los lugares y tiempos, porque lo que hay que tener en cuenta como «diferencia física» pertinente o «ancestro» relevante está lejos de ser evidente por sí mismo”. WADE, Peter. Gente Negra Nación Mestiza. Dinámicas de las Identidades Raciales en Colombia. Santafé de Bogotá D.C. : Ediciones Uniandes-Siglo del Hombre Editores, 1993, p. 33.

Baste con afirmar entonces orientados por Wade que la idea de una democracia racial formal en Colombia estaba encaminada por el mestizaje, en el cual “es crucial que la categoría blanca esté a la cabeza... Objetivamente, esto es tanto un proceso de oscurecimiento como de aclaración, pero la jerarquía real que interviene en él significa que los movimientos de mayor valor son los que avanzan hacia arriba, lejos del indígena o del negro, y hacia el blanco”<sup>162</sup>. Esa es la sensación que queda al recorrer los apartes dedicados por Davidson a los posibles orígenes raciales del bambuco<sup>163</sup>, donde se dedica a desmentir algunas hipótesis por dar la razón a los que sostienen el origen español de esta música.

Lo interesante es que la mayoría de las afirmaciones con las que se pretende dar piso a esta última hipótesis fueron escritas en las primeras décadas del siglo XX coincidiendo con la consolidación de la hegemonía del interior andino frente al resto del país. A finales del siglo XIX es más notoria la defensa de las afirmaciones sobre el origen indígena y de las que le adjudican un origen negro o mestizo, disputas que se orientan en la tendencia ya señalada por Wade más arriba.

El primero en apuntar a un origen negro del bambuco fue Jorge Isaacs en 1867; en su novela *María* afirma que, “siendo el «bambuco» una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a la de los españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de «bambuk», levemente alterado”<sup>164</sup>.

Enunciado que se constituyó en una *revelación* dramática aceptada a medias y con resignación por alguna parte de la sociedad culta del país, como el caso de José María Vergara y Vergara que comenta:

...El rey de los reyes es el *bambuco*. Su danza es enteramente original; su música es singular, y en fuerza de su mérito y de su

---

<sup>162</sup>Idem., p. 53.

<sup>163</sup>DAVIDSON. Op. cit., 134-230

<sup>164</sup>Isaacs, Jorge. María. Madrid: Aguilar, 1949. El interés de Isaacs en la cultura popular, y en particular en la música no fue momentáneo, como lo prueba una compilación que realizó de cantos y coplas populares que reposa entre los manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional, que fueron publicados en edición facsimilar recientemente, véase ISAACS, Jorge. Canciones y Coplas Populares. Bogotá: PROCULTURA, 1987.

poesía se ha convertido en música y danza nacionales, no sólo de las clases bajas sino aún de las altas, que no lo bailan en sus salones, pero que lo consideran suyo.

...Por mucho tiempo se había creído que el bambuco era un aire nacional\*. Un poeta le ha encontrado su verdadero origen africano en la tribu Bambouk<sup>165</sup>.

Sentenciando luego el orden jerárquico mencionado antes al decir:

...es cosa bien rara que los cultos blancos no hayan podido darles una sola alegría a los negros; y que éstos, desterrados y extranjeros hayan traído tal regalo a los blancos. Ellos no han recibido de éstos sino algunas coplas, y eso porque han tenido que olvidar sus dialectos africanos<sup>166</sup>.

Pero hilemos más despacio con respecto al tema de la aceptación de lo negro, pues en el texto se pueden ver varias determinaciones que paulatinamente dejan de lado al negro del contexto nacional. En primer lugar el bambuco es *nuestro* símbolo nacional; en segundo lugar es música de *origen* africano, es un presente, un aporte de la raza negra a la blanca que no ha sido capaz de reconocer en calidad de igual a la negra, de ahí que sólo le haya dado desdichas; y en tercer lugar, ese regalo se lo hace a la nación de la cual el negro no forma parte por ser africano; se trata pues de una especie de intercambio cultural en el que el *nosotros* de Vergara no incluye al negro; por eso “los negros cantan *nuestras* coplas castellanas en sus *bundes* y en sus bambucos”<sup>167</sup>, que en este caso son diferentes al bambuco nacional. En esencia, según Vergara y Vergara el bambuco se lo debemos a los negros pero no les pertenece.

Dirección semejante toman las reflexiones de Juan Crisóstomo Osorio en sus *Breves Apuntamientos para la Historia de la Música en Colombia* de 1861, donde realiza una afirmación que refleja la necesidad de definir el origen y la identidad. Al ir descartando la posibilidad de la música indígena como aporte fundamental a la historia de la música en Colombia afirma que “...es bien sabido, y verdad que nadie pone en duda, que todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música un carácter de

---

<sup>165</sup> VERGARA Y VERGARA. Op. cit., p. 76.

<sup>166</sup> Ibid., p. 77.

<sup>167</sup> Ibid.

nacionalidad”<sup>168</sup>, resaltando que indagar el aporte de los grupos raciales es importante “...porque al fin y al cabo eso contribuiría en parte a ayudarnos a averiguar de dónde *somos criollos*”<sup>169</sup>; en lo cual resalta la importancia del orden racial y de las jerarquías que en él se establecen, porque en ese caso no es lo mismo ser *criollo de negro*, que *criollo de indio* o *criollo de blanco*.

Esta preocupación de definición de Osorio lo lleva a ver en la música popular la posibilidad de representar esa nacionalidad de manera efectiva. Continúa aislando la influencia de la música indígena por descarte: “¿Y el torbellino? No las tenemos todas con nosotros en cuanto a la nacionalidad de este aire. ¿Y el bambuco? No es nuestro. ¡Qué lástima! ¿Y el Galerón? es una andaluza; reformada, eso sí”<sup>170</sup>. En definitiva, para Osorio no hay música nacional, pero se adhiere a la hipótesis del origen africano del bambuco:

El bambuco fue importado al Cauca por los esclavos africanos oriundos de Bamouk... El bambuco se hizo caucano, tolimense, algo antioqueño, y no pasó de ahí. Verdad es que los cundinamarqueses y boyacenses tratan de cantar bambucos, y hasta lo han cantado con variaciones, pero no es el verdadero, no es el traído por los pueblos esclavos<sup>171</sup>.

De esta manera se daba por cierto el origen racial del bambuco, pero se blanqueaba introduciendo otros elementos como el *intercambio entre culturas* o la falta de autenticidad. Sobre el legado indígena no fue mucho lo que se dijo, pero se tenía como cierto que la melancolía que suscitaba esta música era de tal procedencia. Las aserciones que se orientaron a validar esta hipótesis en abierta polémica con las otras interpretaciones, fueron desarrolladas en el siguiente siglo<sup>172</sup>.

Como es lógico, la aceptación imperfecta del origen negro del bambuco no era cosa general, una consideración condescendiente que intentó terciar en el tema es la de Rufino José Cuervo al disculpar a Issacs por cometer un error de apreciación con respecto a la música nacional: “los negros del África naturalmente conservaron y propagaron algunas palabras de sus lenguas

---

<sup>168</sup> OSORIO Y RICAURTE, Op. cit., p. 82.

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid., p. 83.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> DAVIDSON, Op. cit., p. 134-173.

nativas... el autor de *María* supuso que a *Bambuc*, región africana, debe su nombre el *bambuco*, nuestro aire y baile popular por excelencia<sup>173</sup>.

Menos diplomáticos fueron algunos de los artículos publicados en el periódico *La Bruja*, donde se usó el bambuco para criticar y vituperar a los enemigos políticos, principalmente a Tomas Cipriano de Mosquera, quien tomó posesión como presidente de la unión el 20 de mayo de 1866<sup>174</sup>. Figuran en el número uno de ese periódico algunos interrogantes que asocian la música con la política y con aspectos raciales que se irán acentuando en los números siguientes. “¿Cuándo cesará ese eterno bambuco del impertérrito jeneral don Marcelo? ¿será al fin obispo veterano, o morirá en la guardia nacional, el amable, TeverandoPotor-notario?... ¿ por qué tantos monos de la costa se creen gente?”<sup>175</sup>

Prosigue la comparación peyorativa del bambuco en el número dos con su sátira al presidente de la siguiente manera:

A la segunda pregunta contestó el diablito: que no le vé fin al gracioso bambuco del Taita Marcelo, conservador en un tiempo mientras estuvo manducando, traidor después cuando vió la cosa mal parada, rojo hoy que le voten un pan; su vida pública es un baile grotesco como su modo de caminar afeminado i ridículo. Que algún día suban los conservadores al poder i entonces recibirá su premio este saltimbanco político<sup>176</sup>.

En el número siete, se recrea la letra de un himno nacional que representa al gobierno y se plantea al bambuco como su representante, de nuevo, en una sátira que desprecia la esa música popular:

### Himno Nacional de Colombia la Nueva.

#### Estrofa 2.

---

<sup>173</sup> CUERVO, Rufino José. Apuntaciones Críticas Sobre el Lenguaje Bogotano. Bogotá: A.M. Garín, 1867-1872.

<sup>174</sup>La Bruja # 1. Bogotá. (22, junio, 1866).*La Bruja* salió al público un mes después de la posesión de Mosquera, el 22 de junio de 1866, anunciando en su título su propósito satírico para con el general y su gobierno: “La bruja periódico de todos los partidos, es decir a la moda”.

<sup>175</sup>Idem.

<sup>176</sup>La Bruja # 2. Bogotá, (29, junio, 1866), p. 7.

Del Bambuco Neivano al sonido.  
entre vivas de triunfo murieron.  
nuestras manos y pies se tiñeron  
en su sangre...feliz .  
Desde entonces las mias, ya libres,  
no respetan donde cerrojos  
«Sangre i uñas» ese es de los rojos  
al fin noble y la ardiente ansiedad<sup>177</sup>.

Pero tal vez el dato que más sorprende es esa conexión que se realiza entre lo racial, la música, la política y la historia; Verbigracia es la alusión que se hace del supuesto festejo realizado luego de la entrada a ‘sangre y fuego’ de Mosquera en Bogotá el 18 de julio 1861, que dio fin a la guerra civil de 1860<sup>178</sup>; incidente citado por Davidson del texto *Los arzobispos Bogotanos* de Arturo Quijano, que atestigua cómo “...fueron sacados de la antigua cárcel municipal ...y al llegar a la «Huerta de Jaime» al son del bambuco tocado por una de las bandas militares, se hizo alto y se les pasó por las armas”<sup>179</sup>. La trascendencia de ese texto se nota en que cinco años después *La Bruja* recrea el hecho de la siguiente manera:

El 18 de Julio; glorioso aniversario de la gloriosa merienda que tuvieron los vencedores en la huerta de Jaime el intrépido alza fuelles con grado de coronel, G. Tátis, presentó al gran...brujo un cuadro de mucho merito. El cuadro representa a Morales, Aguilar i Hernández de rodillas, sin venda: el diablo ‘en cajeta’, con la espada levantada está dando la orden de matarlos, i un grupo de soldados negros dentro de los cuales hay algunos Gólgotas, vergonzantes empuñan con cara risueña sendos tiples, como quien se prepara para tocar el Bambuco. Parece que el gran...brujo mandó dar al pintor unos cuantos pesos e hizo colocar el cuadro a la cabecera de su cama; pues él cree, como el diputadito Arosemena (el enamorado), que aquellos son sus tres laureles más gloriosos i más rojos<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup>La Bruja # 7. Bogotá, (1, agosto, 1866), p. 27.

<sup>178</sup> El acontecimiento es presentado por Henao y Arrubla en su clásico texto de historia: “[Mosquera]...hizo fusilar en la plaza de *Los Mártires*, veinticuatro horas después de la ocupación de Bogotá, al intendente de Cundinamarca, doctor Andrés Aguilar; al prefecto de la capital, don Plácido Morales y al coronel Ambrosio Hernández, sin formula alguna de juicio”. Henao, Jesús Maria y Arrubla, Gerardo. Historia de Colombia. Octava edición. Bogotá : Voluntad, 1967, p. 702.

<sup>179</sup> DAVIDSON. Op.cit., p. 287.

<sup>180</sup>La Bruja # 8. Bogotá, (3, agosto, 1866), p. 31.

Pero ésta historia de sangre no fue un impedimento para que veinte años más tarde Rafael Uribe Uribe pidiera la inclusión del vocablo Bambuco dentro del Diccionario replicando que “Mucho agradeceríamos los colombianos la admisión en el Diccionario del nombre de este aire musical nacional”<sup>181</sup>. Lo cierto es que aunque se ‘sospechaba’ la procedencia negra de la música, no era fácil negar el sentido nacional que se había creado y que era un hecho en torno a ella; lo más democrático, antes de la vuelta al hispanismo dada por la Regeneración, era ignorar o hacer caso omiso a este pequeño defecto o en el mejor de los casos diluir la procedencia en el crisol, tan funcional y recurrente, del mestizaje.

El bambuco, decía José María Samper, “...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 del cachaco elegante, descendiente del español conquistador. El bambuco es de todos y para todos, verdadero símbolo de nuestra democracia sentimental y turbulenta”<sup>182</sup>; aseveración que refleja más una aspiración que una realidad de la sociedad, la necesidad de legitimar una sociedad secular corría también por el requisito de una *democracia racial*, aunque sea en sus aspectos formales.

Cosa realmente posible en la representación simbólica de la nación. Eso es bastante claro en el mismo poema de Pombo donde uno de los versos reza:

porque ha fundido aquel aire  
la indiana melancolía  
con la africana ardentía  
y el guapo andaluz donaire<sup>183</sup>

La polémica racial, como es de suponer, traía consigo otros elementos que denotaban las tensiones de la democratización en una sociedad de castas. Se comentó arriba que la mayoría de las citas hechas por Davidson que vindican el bambuco como producto hispano –tesis que comparte-, fueron realizadas en el siglo XX con acento en las dos primeras décadas del mismo. ¿Coincidencia?

Las sincronías entre los movimientos de la historia y la cultura se hacen palpables aquí en una amplia dimensión. La Regeneración y su vuelta al hispanismo no tienen como propósito deslegitimar el sentido nacional que

---

<sup>181</sup> URIBE URIBE, Rafael. Diccionario Abreviado de Galicismos, Provincialismos y Correcciones de Lenguaje con Trescientas Notas Explicativas. Medellín: Imprenta del departamento, 1887, p. 281.

<sup>182</sup> SAMPER. Op. cit., p. 394.

<sup>183</sup> POMBO. Op. cit., p. 68.

había adoptado el bambuco, pero la nación concebida políticamente no era india ni negra, y su objetivo se orientaba al acervo de lo castellano blanco. De tal suerte que no todos estaban de acuerdo en mantener ese modelo, pues no tenía sentido seguir indicando el futuro de la nación en una música campesina, de gentes incultas. Esa es la posición que motiva algunos músicos para que se expresaran sobre el tema.

Circunstancia aprovechada por Gustavo Santos, que realiza un amplio comentario titulado *De la Música en Colombia*, en cual reitera la negación de bases indígenas en la música por considerarla un síntoma de barbarie, algo semejante a como Domingo Faustino Sarmiento pensaba sobre la depuración de la raza en Argentina; concluye el autor que “...nuestra música nacional no puede esperar nada de la música precolombina” no puede incluirse esta para “...hablar de la música como manifestación del alma nacional”<sup>184</sup>.

Propone entonces que el estado de la música en Colombia es bastante primitivo, pero a diferencia de Narciso Garay que considera eso como una circunstancia transitoria, no ve esa posibilidad de desarrollo a largo plazo de un nacionalismo musical:

...busquemos un embrión de obras futuras... ¿Cuáles son nuestros aires populares?, o más bien, ya que, según vimos, no podemos tener indígena sino uno que otro elemento rítmico, ¿Hemos sabido adaptarnos después de la Conquista algún folclor? Y si nos lo hemos adaptado, ¿qué modalidades de nuestro temperamento musical nos revela?<sup>185</sup>

En esas preguntas descarta la posibilidad de músicas como el bambuco, el galerón, la guabina y otras que va eliminando como posibles candidatas a ser germen del nacionalismo, la conclusión es lapidaria “Lo que podemos llamar nuestro folclor es algo muy rudimentario...En realidad, carecemos de la canción popular propiamente dicha, ...nuestro pueblo gime de vez en cuando, y de resto se contenta con vagos sonos...”<sup>186</sup>.

Arguye en tal caso que el problema se debe a cuestiones psicológicas y raciales, que ponen la música del país en condición de inferioridad comparada

---

<sup>184</sup> SANTOS, Gustavo. De la Música en Colombia. En: Boletín de Programas # 229-230. Bogotá. (julio-agosto, 1966), p.33-41. Publicado originalmente en la Revista Cultura # 12. Bogotá. (febrero, 1916), p. 420-433.

<sup>185</sup> Ibid., p. 36.

<sup>186</sup> Ibid., p. 45

con las canciones populares francesas, cuyo carácter se debe a su acercamiento al modernismo y la civilización, motores capaces de producir esos cantos que hacen el folclor y la gran música: “el canto, la música, no surgen sino de pechos agitados por la vida exuberante, y nuestro pueblo no ha empezado a vivir, aún se encuentra en estado de vegetación”<sup>187</sup>.

La explicación va hilando poco a poco la rehabilitación de lo hispano como fuente del nacionalismo musical y de la música nacional. Profundizando la idea de la debilidad mental de los colombianos y esbozando una crítica al romanticismo que ha exaltado ese sentido en la música existente, fortalece la idea de inferioridad racial y mental

Observad en nuestros campos al pobre trabajador. ¿Cómo queréis que aquellos seres lamentables canten? ¿Qué melodía puede surgir de seres raquíticos, hambrientos, cuya personalidad linda con la del animal? La música es una manifestación de aspiraciones superiores, y nuestro pueblo, en el que duermen aún ciertas reminiscencias de esclavitud, no las tiene; por eso no canta<sup>188</sup>.

Del bambuco y otras manifestaciones populares concluye Santos: “¿Podrán ellos construir nuestro folclor? En ningún caso. ...Aquello es un poco de neurastenia, cantada en malos versos: aquello no es sano, ...Ninguna de estas canciones sale del pueblo o llega a él; salen de ciertos medios románticos, y allí encuentran sus éxitos”<sup>189</sup>. Continúa el autor diciendo que “independientemente, pues, de su insignificancia musical que es muy grande, su valor psicológico nos las hace inaceptable, como elemento aprovechable en nuestra música nacional”<sup>190</sup>, complementando la imposibilidad de buscar por esa vía las raíces de la música nacional, para rematar ofreciendo la solución más viable: la depuración racial.

En efecto, según cree “es necesario preparar el advenimiento de la música nacional. ...Es necesario, por todos los medios posibles, inocular en nuestro pueblo, en nuestra alma el folclor español, haciéndolo cantar, explicándolo en las escuelas primarias. En suma, debemos injertar el alma musical de nuestros antepasados en nuestra sangre”<sup>191</sup>, a la cual -como se puede ver- no entra el indio y mucho menos el negro.

---

<sup>187</sup>Ibid., p. 37.

<sup>188</sup>Ibid.

<sup>189</sup>Ibid., p. 38.

<sup>190</sup>Ibid., p. 39.

<sup>191</sup>Ibid., p. 39-41

Ese rechazo del bambuco y de lo popular también tiene sus adeptos entre los innumerables literatos de la época. En una de las respuestas a los lectores el periódico el *Cirirí* de Medellín lanza un juicio sobre la poesía enviada por uno de ellos; en la que se rechaza la mención de la bandola: “Juanchito- sus versitos no están malos, pero hombre ¿Quién le ha dicho a usted que el camello es animal feroz i que la paloma forma nido en las ‘elevadas rocas’? Además eso de la ‘sonrisa de las bandolas’ es un poco grave y hasta algo indecente”<sup>192</sup>.

Argumentaciones menos complejas pero igualmente clasistas se encuentran en diferentes textos, como este cuadro descrito por Tomás Carrasquilla donde una madre se queja de su hijo porque no hace lo que todos los de su clase:

ir a bailes, ir a las casas de buen tono, a los paseos, ir a las retretas, a los parques, ir a donde se halla la buena sociedad; entrar con la gente que vale, entrar en la moda, entrar con todo lo que sea civilizado, elegante y distinguido.

Eso es lo que debiera hacer. Pero no: es una criatura tan rara, que no le gusta sino el roce con la guacherna y todo lo que sea vulgar y democrático. Hasta en la música se le ve la tendencia a rebajarse. Un cristiano con ese oído, con esa voz, se puso a aprender a cantar guabinas y monos, en vez de aprender peano o violín y a cantar cosas de ópera. No se como no ha entrado en la Lira, o en la banda de los paniaguas: porque desde que sea con artesanos y con zambos, está en su elemento<sup>193</sup>.

Pero Carrasquilla no era un detractor del bambuco, por el contrario fue uno de sus defensores; no obstante, como buen costumbrista reflejó en sus textos elementos que representaban el sentir de su tiempo, haciendo gala de buen humor al mencionar a una de las estudiantinas fundadas por el maestro Morales Pino, la Lira, como una de esas agrupaciones despreciables a la que se refiere la achacosa madre. Pero en su fuero interno, Carrasquilla pensaba el bambuco como la manifestación musical más colombiana y nacional que existía, así lo manifiesta en un texto de 1815, opuesto abiertamente a los pensamientos de Gustavo Santos.

Es humano y explicable el que miremos con desdén cuanto tengamos en casa. Lo familiar, así sea un primor de utilidad y

---

<sup>192</sup> EL CIRIRÍ # 10. Medellín. (19, Junio, 1897), p. 38.

<sup>193</sup> CARRASQUILLA, Tomás. “Grandeza”, En: Obras Completas. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1952, p. 219.

perfección, nos aburre y empalaga. De aquí que no apreciemos en su justo valor nuestras propias pertenencias.

Tal acontece en Colombia. Lo que nos huele a nacional e indígena nos carga y nos asquea. Pero... ¡eso sí! En cuanto husmeamos algo extranjero, ahí nos tienen con la boca abierta, por más que sea cualquier chilindrina, harto inferior a lo nuestro. ...con todos nuestros pujos de civilizados, somos más pobres que las ratas<sup>194</sup>.

Concede el escritor que a pesar de este tipo de sujetos “En Colombia, particularmente en Bogotá, se estima en algo la música nacional y se cultiva con no poco entusiasmo”<sup>195</sup>; sumándose a la hipótesis del origen español de la misma pues:

...los aires nacidos y criados en territorio colombiano no pasarán del pasillo, al menos ente los conocidos. ¿Y el bambuco?... Depende. Según monsieur Cané no es ello más que la colombianización de cierto aire que con distintos nombres se canta y toca en toda la América española. Si tal fuere, nos vino seguramente de la madre patria, como la religión y la lengua<sup>196</sup>.

De todas formas resta algo de importancia al problema del origen cuando proclama la nacionalidad del bambuco y su sentido de unidad “Pero, sea así o asá, el bambuco no nos lo quitan ni los yanquis. ¡No faltaría más! colombiano es, ...porque en Colombia se ha fijado, y Colombia le ha impreso su calidad y su carácter”<sup>197</sup>, en una clara alegoría a la separación de Panamá. Termina el comentario Carrasquilla realizando una exaltación en la que destaca al músico Emilio Murillo, considerándolo como el Shakespeare del bambuco; este “le debe a él sus consagraciones en el partenón olímpico del Arte. Con el bambuco y sus congéneres se ha revelado él mismo al mundo y ha revelado a su patria. ...Murillo encarna en su arte el alma nacional; encarna esta raza soñadora y compleja, esta mezcla extraña de indio, de árabe, de negro y de latino”<sup>198</sup>.

Se constata que el problema del nacionalismo musical fue una preocupación importante por cuanto era necesario definir la materia prima que se utilizaría para ese menester. El nacionalismo musical y la música nacional deberían, en ese proyecto, trabajar mancomunadamente y esa era una de las virtudes que

---

<sup>194</sup> CARRASQUILLA Tomas. “Pro Patria”, En: Obras Completas. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1952, p. 1949.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Ibid., p. 1950.

ponía a Emilio Murillo como el catalizador de esos dos aspectos que encarnan una misma necesidad de la música colombiana; en eso coincide incluso Gustavo Santos que al final de su texto explica en una nota a pie de página que omite el nombre de “un compositor que nos honra” en indicación a Murillo.

Para el mismo año del artículo de Carrasquilla, y un año antes del de Gustavo Santos, se publicó en Buenos Aires el artículo *Hacia el Americanismo Musical: La Música en Colombia*, del músico colombiano Santos Cifuentes, que trata los mismos puntos de los autores anteriores pero en otra perspectiva. En una de sus preguntas iniciales el autor toma partido por la idea del mestizaje indio y blanco en la música colombiana

Donde termina la música de los aborígenes chibchas, que como se sabe, habían alcanzado bastante civilización, y principia la influencia española, que suaviza y trasfunde a aquélla la esencia de sus vibraciones, a tal punto que desaparece la línea divisoria, o no existe, como no se distingue o se pierde en la mutación de los colores del iris.<sup>199</sup>

En este texto también realiza una comparación entre Emilio Murillo y Pedro Morales Pino, dando al último un comentario más generoso que al primero. Luego de su recorrido por músicas y músicos anota que “Ya es tiempo que los americanos nos emancipemos de esa tutela secular, y de que pensemos con nuestra cabeza y sintamos con nuestro corazón”<sup>200</sup> para luego reprochar el elitismo de las academias colombianas y su desprecio por lo popular, cuando anota que

Entregado el Conservatorio de Colombia al estudio exclusivo del pasado de otras naciones que tal vez también van a pasar, deja que se ahoguen o perezcan en la indiferencia, *cuando no les persigue sistemáticamente*, todos esos ingenios a los cuales se les concede después el triste epitafio de «artista malogrado», ...Entre tanto el arte nacional colombiano carece de orientación, de estímulo y se ve reducido a la modesta acción de estudiantinas que bregan por abrirse paso, y las piezas de baile que, como todas las de su género, tienen efímera existencia<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> CIFUENTES, Santos. *Hacia el Americanismo Musical: La Música en Colombia*, En: RADIODIFUSORA NACIONAL. *Textos Sobre Música y Folklore*. Op. cit., p. 34. (Publicado originalmente en EL CORREO MUSICAL SUDAMERICANO. Buenos Aires. (22, septiembre, 1915).

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.46

Al final de su texto el autor hace un llamado a los músicos colombianos para que enrumben su camino y recuperen los elementos de la cultura musical popular, en la búsqueda de un nacionalismo musical auténtico

Formulamos nuestro votos por que los músicos colombianos se convenzan de que el arte nacional está en su porvenir, y que, en vez de errar a la ventura intentando la aclimatación de sistemas que son exóticos allá, es cuerdo seguir el ejemplo de los que, como Rimski-Korsakov, Balakirev, Borodín y otros, ...impulsaron el arte nacional ruso a la altura envidiable en que hoy lo contemplamos<sup>202</sup>.

La cuestión era entonces definir un arte musical nacional que fuera representativo de lo colombiano como manifestación erudita; cuestión que se planteaba como punto nodal en pleno cambio de siglo, lo cual no significa que allí se hubiera originado. Al contrario de lo que pueda imaginarse, tal cuestión estaba planteada desde mediados de siglo y toma madurez cincuenta años después, a la par que el arte erudito lograba consolidarse dentro el país.

Se sabe que algunos miembros de la Sociedad Filarmónica fueron cultores de la música popular y que en las tertulias santafereñas era común que ellos interpretaran y dieran a conocer sus temas populares; entre ellos se puede contar a Diego Fallon que además introdujo cambios en el tiple. También participaban de ese grupo José María Ponce de León, Julio Quevedo, José Viteri, Juan Crisóstomo Osorio y el poeta Rafael Pombo que compuso varias piezas algunas de ellas musicalizadas por el italiano Oreste Sindicci; al igual que Pombo, otro poeta era conocido por su afición a la música colombiana, se trata de Julio Flórez que con su hermano Alejandro tenían fama por sus fabulosas serenatas.

La primera incursión de la música popular en una forma erudita fue realizada por un venezolano, Manuel María Párraga, quien publicó en 1859 en Leipzig, Alemania, la obra titulada *El Bambuco, aires nacionales neo-granadinos variados para el piano*<sup>203</sup>, obra que fue bien recibida por los entendidos, y que fue presentada por Párraga en Bogotá con arreglos para flauta y otros

---

<sup>202</sup>Ibid., p. 47.

<sup>203</sup>Davidson presenta una relación de periódicos donde se anuncia la llegada de algunos pocos ejemplares de la obra de Párraga y aclara que “la edición se hizo en la imprenta de Breitkopf&Härtel, de Leipsique (Alemania), y es de 12 páginas. Su título exacto es «EL Bambuco – Aires Nacionales neo-granadinos variados para el piano». Op. 14 por Manuel María Párraga”. Davidson, Harry. Op. cit., p.78.

instrumentos, protagonizando uno de los episodios importantes en el concierto de despedida que realizaron los pianistas Coenen y Lubeck, de gira por Suramérica cuando ejecutaron "...el concierto *fra diábolo*, en el que introdujeron la tonada nacional conocida con el nombre de *el bambuco*"<sup>204</sup>.

Años más tarde, se abre paso la figura de Pedro Morales Pino nacido en Cartago el 22 de febrero de 1863, quien recibió sus primeras clases de música de la mano de José María Hoyos. Morales Pino llegó a Bogotá para desarrollar su carrera como pintor con la ayuda de Adolfo Sicard pero, como él mismo decía, 'el músico mató al pintor' y empezó a organizar en la capital su estudiantina en la cual se formaron músicos como Fulgencio García, Max y Pedro Concha, Jorge Rubiano, Carlos Escamilla, Gregorio Silva, Alejandro Wills y Alberto Escobar; entre otros.

Son muchos los aportes realizados por Morales Pino al desarrollo de la música colombiana andina, entre ellos la estandarización del tiple y la bandola, además de una amplia gama de composiciones entre las que figura un importante número de bambucos; este músico fue también la persona que dio el salto trascendental del bambuco al convertirlo en música de cámara, en el formato estandarizado de la estudiantina.

Después de las composiciones de Párraga, no se conocen datos del ingreso del bambuco a las salas de concierto hasta la aparición de Morales Pino en 1884; lo cual permite afirmar que fue él quien primero ofreció un concierto de cámara dedicado exclusivamente a la música colombiana andina; este acontecimiento se presentó en el año de 1884, más exactamente el 8 de febrero en la ciudad de Bogotá. El hecho es reseñado en el *Papel Periódico Ilustrado* antecedido por una descripción del concierto ofrecido por la Academia Nacional de música en el Teatro Maldonado, de la cual decía el periódico con razón "está llamada a ser el centro músico de donde habrán de salir aventajados profesores, ...[lo cual la hace]... acreedora al apoyo y felicitación de todos los amantes del país"<sup>205</sup>; y sobre el concierto de Morales comenta:

Otro concierto, de género nuevo, ha tenido lugar. Los señores Pedro Morales y Vicente Pizarro, invitaron a gran número de periodistas, conocedores en música, y amigos, á la exhibición que hicieron, en el mismo Teatro Maldonado, de sus aventajados conocimientos en la bandola y la guitarra; y fueron justamente aplaudidos y dignos de

---

<sup>204</sup> Despedida de los S.S. Coenen i Lubeck. En: EL PASATIEMPO, Bogotá. (1, diciembre, 1852), año II # 76, p. 241.

<sup>205</sup> PAPEL PERIODICO ILUSTRADO #79. Bogotá. (15, noviembre, 1884), p. 115.

alabanza por la maestría y novedad con que manejan nuestros *instrumentos nacionales*. Puede decirse que la bandola se ha elevado á categoría superior, pudiendo competir con el violín, por su dulzura y propiedad; debido esto al profundo estudio que de ella ha hecho el artista señor Morales. A él y al señor Pizarro, nuestras felicitaciones muy cordiales por tal adelanto<sup>206</sup>.

Posteriormente Morales creó *La Lira Colombiana*, estudiantina con la cual realizó numerosas giras dentro y fuera del país y que fue formato para que se crearan muchas otras estudiantinas. El otro importante músico que dio estatus a la música popular era el ya mencionado Emilio Murillo que fue de los primeros en realizar grabaciones de música colombiana para el sello Columbia; así mismo es destacable el trabajo de Guillermo Uribe Holguín y sus *300 trozos en el sentimiento popular para piano* en los que retoma motivos de la música popular al igual que en la obra de Luis A. Calvo que fue orientada en ese mismo sentido; Uribe Holguín y Calvo son representativos de la incursión en las formas nacionalistas, también cultivadas por Murillo.

El formato de dueto, fue otro modelo que se popularizaron dentro de la música colombiana andina; conformados de guitarra y tiple, mantuvieron la forma tradicional de cantar a prima y segunda aún usada. Entre estos se destaca el dueto Pelón y Marín y el de Wills y Escobar, entre otros que también dieron a conocer el bambuco y otros aires colombianos por fuera del país, por medio de grabaciones fonográficas y giras internacionales que tocaron distintos países de América Latina.

Al exteriorizarse el bambuco iniciando el siglo, se tuvo la oportunidad de difundirlo, pero también la de realizar el registro sonoro del mismo; es de este modo que se realizan las primeras grabaciones de música colombiana andina y, por supuesto de bambucos. De esa externalización de la música es hija parte de la obra musical del músico argentino TerigTucci, que conoció la música colombiana por algunos de los grupos que grabaron en Nueva York y quien compuso varias piezas incorporadas en el repertorio nacional, sin que hubiera pisado nunca suelo colombiano.

El bambuco así, había llegado ya a incorporarse a la cultura nacional, tenía estatus y era cultivado incluso en regiones tradicionalmente más marcadas por la influencia cultural negra, como la costa atlántica donde se fundaron varias estudiantinas que incluso llegaron a tener importantes éxitos. Se dieron a

---

<sup>206</sup>Idem.

conocer los grandes compositores, los duetos, los tríos y la forma estandarizada, por la vía de las grabaciones fonográficas, que además redujeron el tiempo de las piezas por sus requerimientos técnicos, y que se irían imponiendo de una manera vertiginosa a pesar de la precariedad de los medios de difusión existentes en Colombia a comienzos de siglo.

### **3.4 LOS ELEMENTOS DEL ESTADO Y EL RECONOCIMIENTO POR PARTE DE LOS OTROS.**

El reconocimiento por parte de las otras naciones es uno de los elementos constitutivos de la evolución y desarrollo de la identidad nacional, que se construye en una relación recíproca con el otro, similar pero no igual. El proceso de la construcción de identidad a través de los otros, que se cumple a nivel individual psíquico es aplicable también en la elaboración de identidades nacionales. El procedimiento se realiza en una doble vía, que se alimenta en cada contacto con lo diferente.

En el proceso de la configuración de una identidad, es importante revisar cómo se “habla de nosotros”, es decir, la manera en cómo se es concebido, o cómo se es percibido por los otros, en comparación con la opinión que se ha elaborado de sí mismo. La fortaleza de la identidad no estriba solamente en la mirada de sí mismo, sino además de los paralelos que se pueda establecer con otros; y la manera como los otros, reconocen símbolos con los que se pueda establecer una representación propia a partir de la exclusión/inclusión, alejamiento/cercanía, extrañeza/familiaridad. Dichas percepciones pueden ser negativas o positivas, en el caso del bambuco su apreciación es de un tipo y del otro pudiéndose hacer. Además debe tenerse en cuenta la característica de la fuente, el autor de la expresión literaria que puede encontrarse en los relatos de viajeros, extranjeros. El reconocimiento político puede ser expreso, por medio de declaraciones oficiales, acuerdos comerciales, inclusión en comunidades o de manera tácita cuando no se hace una declaración formal, pero se supone o sobreentiende en el propio lenguaje, la intención de reconocer el nuevo estado. Del primer tipo, son las expresadas, a continuación, por dos viajeros extranjeros que dejaron de manera individual en sus diarios de viajes sus peripecias por la nascente nación colombiana. Viajeros ingleses, ex oficiales de la marina británica, el coronel John Potter Hamilton que estuvo en el país a finales de 1824 y Charles Stuart Cochrane que

permaneció en el país entre 1823-1824. En los primeros tiempos del periodo post independentista, los dos viajeros fueron testigos de las celebraciones públicas y privadas por el apoyo del gobierno Ingles a la campaña emancipadora del país, todo ambientado en un marco de celebraciones, reconocimientos y excesos.

El 3 de marzo [1824] llegó a Bogotá, haciendo palpitar de alegría todos los corazones, la grata nueva de que el gobierno británico había reconocido la independencia de Colombia; noticia doblemente grata para los colombianos al saber que tal reconocimiento se había efectuado aún antes de haber llegado a la Inglaterra noticia de la gesta victoriosa. Las gentes, como enloquecidas, corrían desaladas por las calles, a caballo los unos, a pie los más, dando voces de júbilo, entre la cuales pude oír las siguientes: "ya somos nación independiente; viva el rey de Inglaterra, viva el señor Canning". En todas partes resonaba el estallido de fuegos artificiales en medio de los aires marciales de las bandas de música a la cabeza de una de las cuales iba el Vicepresidente con todos sus altos dignatarios, seguido de apretada muchedumbre. Una de las bandas fue destacada para que, frente a mi casa, diera una retreta en mi honor. Mr. Henderson dio un lujoso baile para festejar el reconocimiento de la independencia de la nación hecho por Inglaterra, al cual fueron invitados el Vicepresidente y todas las personas de prestancia en la ciudad y que resultó la fiesta social más animada y alegre que había visto en Bogotá. El jardín se hallaba iluminado con lámparas de diversos colores combinados con exquisito gusto y en el salón del baile, podían contemplarse los retratos de Bolívar y de Canning<sup>207</sup>.

Hamilton fue el primer agente diplomático enviado por Inglaterra a la recién creada Colombia. El reconocimiento por parte de la mayor potencia del momento tiene por medio de este viajero su tipo político o jurídico que se da por la vía diplomacia.<sup>208</sup> Es interesante su perspectiva como mensajero de las opiniones del gobierno inglés especialmente las recibidas directamente de George Canning<sup>209</sup> respecto al reconocimiento por parte de la potencia extranjera de la autenticidad de la nueva nación.

---

<sup>207</sup>HAMILTON, John Potter. Viajes por el interior de las provincias de Colombia, COLCULTURA. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá. 1993. p.360.

<sup>208</sup>[http://www.lexweb.cl/media/users/10/523229/files/49917/Reconocimiento\\_de\\_Estados\\_y\\_Gobierno.pdf](http://www.lexweb.cl/media/users/10/523229/files/49917/Reconocimiento_de_Estados_y_Gobierno.pdf)

<sup>209</sup>George Canning: (Londres, 1770-Chiswick, 1827) Primer ministro del reino unido (1826 Agosto-Abril). Abogado y político británico. En agosto de 1822 Canning se convierte en secretario de relaciones

Gran alegría produjo aquí la noticia del correo procedente de Inglaterra vía Cartagena, con fecha del 15 de abril, que llegó el 11 de julio, refiriéndose a los discursos del Lord Liverpool y el señor Canning sobre la política de la Gran Bretaña frente a la América del Sur. Yo me uní a la excitación de los latinoamericanos diciéndoles que podían contar con la ayuda inglesa en caso de un eventual ataque franco-español (con la restauración de la monarquía Borbón en Francia) a Colombia.<sup>210</sup>

Pero tal reconocimiento puede también ser tácito o menos oficial, un poco más velado, pero no por esto menos significativo para la propia cimentación de la identidad, se puede establecer en algunos casos como un símil. El hecho de colocarse como parecidos, reconociendo el carácter de “lo colombiano” refiriéndose como del mismo tipo que el inglés, a pesar de las diferencias evidentes, es también parte del reconocimiento, al colocar al país como parte del concierto de las naciones en tiempos tempranos de la aparición de la nación recién independizada y aun en camino de consolidación.

El carácter de los colombianos es parecido al de los británicos, más que al de cualquier otro país de Europa: él es reservado, atento y con espíritu para los negocios. A pesar de su carácter amistoso, en su primer encuentro tiende a ser, al igual que los ingleses, prevenido y requiere de tiempo antes de intimar, pero, una vez conoce el carácter de su compañero, se convierte en un excelente amigo.<sup>211</sup>

Las observaciones de los viajeros como la del argentino Cané que hace comparaciones con la música de la pampa, insiste en su libro en realizar un símil refiriéndose a sí mismo y a otros viajeros que le acompañan, quienes se alejan de su tierra y que, a medida que lo hacen, van adquiriendo la noción de

---

exteriores (ForaingSecretary) y líder de la Cámara de los Comunes destacándose especialmente en evitar que América del sur entrara en la esfera de la influencia política francesa y también presionando para que los Estados Unidos de América no ejercieran políticas de apertura económica con las Indias Occidentales. Desde su primera etapa en el ministerio de asuntos exteriores (1807-1809) se involucró profundamente en asuntos referentes a América Latina que afectaron su desarrollo histórico. Gran Bretaña se negó a ayudar a España y se opuso a cualquier intervención externa en nombre de esta por otras potencias. En 1825 México, Argentina y Colombia fueron reconocidas como naciones por Gran Bretaña por medio de ratificaciones de los tratados comerciales. (MIO)

<sup>210</sup> COCHRANE, Charles Stuart. Viajes por Colombia 1823-1824. Diario de mi residencia en Colombia.

Banco de la Republica. 1994. p. 199.

<sup>211</sup> COCHRANE, Idem. p.189

ser extranjeros, y aunque la melodía del bambuco les produce añoranza, esta no es la misma que la de un colombiano, sino que les recuerda los símbolos propios y que son evocados en el concepto universal de las músicas ajenas.

Así, uno de nosotros, casi murmurándola, recitó la melodía de FallonA *la Lupa*, que en ese instante se levantaba bajo un cielo de incomparable pureza. Jamás los versos del dulce poeta fueron a herir corazones más abiertos e indefensos contra el encanto de la poesía. Al concluir, ni una palabra de comentario, sino el tímido estremecimiento de acorde musical, y pronto, a dos voces delicadas, imperceptibles en su exquisita dulzura, los recuerdos de la patria que atrás quedaba, en un bambuco que también traía para mi alma la nota de la errante música de mis pampas argentinas.<sup>212</sup>

El poder de la música como mecanismo evocador del propio origen es evidente en esta descripción del viajero. Esta particularidad es extensible a los bailes y los instrumentos y es clave para reconocer lo propio/ajeno. Al desconocer o no poder nombrar los ritmos escuchados estos son englobados en las categorías aires nacionales, canciones patrióticas, o granadinas o del país, no dándonos a conocer si se trataba de bambucos pero dando atribuciones generales de lo que los viajeros extranjeros percibían de estas manifestaciones autóctonas y particulares del país que recorrían. Potter describe el primer encuentro en tierra nacional de las diversiones, con “vestidos de fiesta, juegan baraja apostando dulces y bailes por las fiestas”<sup>213</sup> de La Candelaria en el poblado de Vadillo. La cita es valiosa al ofrecernos una de las características de la canción patriótica, su temática:

Aquí vimos la danza negra o africana; la música consiste en pequeños tambores y tres muchachas que palmorea exactamente al compás. De una *canción patriótica* recordemos estas palabras.

“Mueren los españoles picarones tiranos;

Vivan los americanos republicanos”<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup>CANE MIGUEL. Notas de Viaje sobre. Venezuela y Colombia. Sobre el Bambuco. Bogotá, La Luz. 1907

<sup>213</sup>POTTER, Op. cit. p. 70

<sup>214</sup>POTTER, Idem. p. 70 (las cursivas son mías)

Para el visitante extranjero no existían diferencias raciales, ni sociales para esta clasificación de las expresiones musicales, a continuación vemos cómo es indistinto si la música es interpretada por habitantes mineros esclavos o señoritas de salón en Bogotá:

Después de estas cortas visitas me dirigí, alrededor de las tres de la tarde, hacia la alameda, donde se encuentra el mundo elegante paseando a pie o en sus caballos de quinientos dólares. También se encuentra allí campesinos, quienes acompañaban con sus voces y guitarras *canciones patrióticas*. Al final del paseo encontré un restaurante español con un variado menú, típico de la península. [...] Una de las damas presentes entonó un *aire patriótico*, acompañada de su guitarra, mientras los hombres cantaban el coro.<sup>215</sup>

De igualmente la organología que podemos identificar cuenta tanto con instrumentos de percusión, tambores, palmoteos; instrumentos cordófonos como guitarras y voces tanto masculinas como femeninas. Todo esto nos permite afirmar que existía un tipo de música nacional, no definida como un ritmo específicos, sino un conjunto de sonidos o melodías reconocibles como particulares del país por los viajeros extranjeros, muchas veces con contenido político en sus versos y con presencia en todas clases sociales incluida la elite. Cochrane describe como de vuelta a casa de un baile, oye entonar en las calles de la madrugada, nuevamente estas agradables canciones patrióticas, algo que según su descripción no se podría experimentar en Londres.

Cuando terminó el refresco se inició de nuevo el baile que duro hasta la una, hora en la cual se fue contento a su casa, sin experimentar tan desagradables y ruidosos obstáculos como en Londres, ya que ningún carruaje molesta a los transeúntes. En las calles es común ver numerosos grupos caminando bajo la luna plateada. La cercana y oscura montaña ofrece un fondo maravilloso. En estas noches, las bellezas entonan canciones populares y todo el grupo canta en coro, y en las calles nocturnas suenan canciones de libertad e independencia. En un ambiente tan alegre, se sueña luego con la fortuna futura de la república.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> COCHRANE, Op. cit. p. 187. (las cursivas con más)

<sup>216</sup> COCHRANE, Idem. p. 193

En otra perspectiva se expuso también como una comparación que surgió entre músicas extranjeras y nacionales, escritores como Rafael Pombo, Medardo Rivas

El bambuco derrama en mi corazón torrentes de armonía; su música deleita mis sentidos, y los embriaga con suprema languidez, mientras que a mi alma vienen recuerdos lejanos de pasada dicha, de horas de gloria, de sueños de ambición, para hacerme sentir con doble pena la tristeza del presente y la duda del porvenir.

- Usted está sonámbulo, me dijo el amigo que me servía de cicerone.

Vamos a divertirnos. ¿A cuál baile quiere usted ir, al decente o al de cintureras?

- El calificativo que usted da al primero, me hace creer que el segundo será una cosa non sancta, y por lo mismo allá no debemos ir.

- No, señor, me contestó, se llama así, sólo porque el primero se compone de las personas decentes, es decir, de las más acomodadas, y el otro de las mujeres del campo.

Deciden ir al baile decente y después de describir un ambiente monótono, abarrotado y mas parecido “a un velorio que a un baile”:

¡Favor de Dios!, exclamé yo. Los bailes propios de la Laponia, los inventados para matar el frío de la Alemania son los que se bailan aquí, donde la sala es un horno en donde se suda a mares estándose quieto, y en donde la pereza que se apodera de los miembros no le permite a uno menear un pie sin pedirle licencia al otro; ¡tener que girar como un molinete y dar saltos y cabriolas! Esta no es conmigo: me voy al baile de las cintureras.

Esa afirmación por negación de lo propio y de la identidad, que se genera como ruptura es complementada por una visión comparativa que pretende reconocer en los pueblos sistemas análogos de comunicación y costumbres. Es el caso del siguiente texto de Belisario Porras, donde encuentra paralelismos entre las costumbres que él describe de una visita a Panamá, y las que considera como parte de su acervo como colombiano.

Hay que tener en cuenta que para la época Panamá era una provincia de Colombia; sin embargo la exposición del autor la muestra con una mirada ajena, como algo no perteneciente y por eso la diferencia marcada cuando se leen referencias a otras regiones del país. Puede esto ser explicado por el relativo nivel de autonomía que desde antaño gozaba el istmo. Expone que al

finalizar la faena de trabajo, en la época de mayo, los *orejanos* –tipo de campesino del Istmo-, se reúnen para la fiesta.

La más hermosa y bonita campesina es siempre destinada á hacer las bebidas refrescantes de arroz y piña. Esta es la *chicha* orejana, la más deliciosa y delicada de las bebidas populares. ...La danza comienza y es seguida de la *mejorana* entre el tumulto de parejas. á un *wals* sigue una *polka* y otro *wals* hasta que llega el momento de bailar el *punto*. bambuco original de aquella tierra en el cual está caracterizado el panameño<sup>217</sup>.

Anexando otro punto de comparación al mostrar cómo el canto y la trova son muy semejantes y extendidos en otras regiones de América; así,

Donde quiera que hay una fiesta, allí está [él cantor] con su *chinchorro*, -especie de *bandurria* antioqueña,- rodeado siempre en las cantinas de un coro de entusiastas que le escuchen embelesados. el *socavón*, hermano de la dulce *guavina*, ...[cuyas]... coplas suelen ser muy felices y mucho más dulces y tiernas que el *tonito* ecuatoriano<sup>218</sup>

Se encuentra en estas citas una corroboración el carácter local de cada una de las músicas a las que se refiere, desde las que se establecen conexiones y equivalencias con otras músicas y con su carácter popular. Remata el artículo Belisario Porrás mostrando con mayor exactitud esa cercanía y diferenciación de las músicas que identifican y caracterizan a un pueblo diciendo que:

En nuestro país casi todos los pueblos tienen esa ardiente fantasía que los hace poetas. La variedad de entonaciones en sus cantos es sólo el tinte especial de la diversas localidades. Así son tiernas y dulces como el *yaraví* chileno, las *guavinas* de la Antioquia feliz; monótonas y melancólicas, como el canto noruego, las canciones del indio en la apartada y deliciosa altiplanicie; y agudas y picantes las *mejoranas* y *socavones* del Istmo. Pero aunque variadas las entonaciones, siempre el tiple aquí, allá la *bandurria* y el *chinchorro* allí, han expresado, -unas veces los tiernos sentimientos del corazón y la vida del hogar, otras la ávida ansiedad del alma<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> PORRAS, Belisario. El Orejano. En : Papel Periódico Ilustrado # 11. Bogotá. (1,marzo,1882), p. 171.

<sup>218</sup> Ibid., p. 174.

<sup>219</sup> Ibid. P. 174

Menos poética pero igualmente gráfica resulta la descripción realizada por Alberto Urdaneta en el texto *De Bogotá á Caracas*, en el que se describe un baile ofrecido en esa ciudad, en la que relaciona de igual forma la danza con el modo de ser particular de los ciudadanos; “la cadencia musical tiene toda la entonación de las melodías árabes, encadenadas, como nuestros bambucos, al carácter de los habitantes de las tierras templadas, despiertos altivos, llenos de brío, y educados para el asunto que trato en la turbulencia y agitados movimientos del vals alemán”<sup>220</sup>.

Esa reflexión de Urdaneta en la cual se compara la música colombiana con otras músicas de otros países es también realizada por el músico panameño Narciso Garay, en un artículo de 1894 en el cual lleva la discusión a la posibilidad de un nacionalismo musical colombiano. Según él los pueblos imprimen en la música los rasgos distintivos de la nacionalidad.

Por eso andan en lo cierto quienes miran en las canciones de un pueblo el reflejo de sus costumbres, de su índole y su temperamento; quienes miran a los portugueses al través de los *Tadhunesy Modinhas*, a los alemanes en su *Lieber-Kranz*, a los norteamericanos en su acompasado, a los norteamericanos en su acompasado *Yankee-doodle*, a los peninsulares en sus alegres *jotas*, y a quienes nos miran por el lente de nuestros *bambucos*”<sup>221</sup>.

Reconoce que el bambuco es inferior a la habanera, pero para que haya un nacionalismo musical es necesario que los pueblos hagan una mirada sobre sí mismos, porque “el carácter particular de un pueblo no se encuentra en las bibliotecas” -aludiendo a los academicistas del momento- “...él debe buscarse en sus artes primitivas...y en las canciones populares, cuando su olor silvestre no ha sido inficionado por extranjera atmósfera, cuando conservan incontaminada la nota de la nacionalidad”<sup>222</sup>.

Esa materia prima debe ser manipulada por una especie *Mesías*, de redentor de lo popular como en el caso del romanticismo musical europeo: “El *bambuco*, debemos reconocerlo, es un aire bajo y plebeyo... se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos

---

<sup>220</sup> URDANETA, Alberto. De Bogotá á Caracas. En: Papel Periódico Ilustrado # 57. Bogotá. (15, enero, 1884), p.146.

<sup>221</sup> GARAY, Narciso. “Música Colombiana”. En: Revista Gris. Bogotá. (enero de 1894).

<sup>222</sup> *Ibid.*

polacos”<sup>223</sup>. Adiciona al argumento que la precariedad de la música no es exclusiva de Colombia y por eso “no tenemos compositores nacionales, como tampoco los tiene Venezuela, Ecuador ni ninguna república de América del sur, salvando la del Brasil”<sup>224</sup>.

Finaliza el comentario recomendando un cuidado expreso para con el bambuco porque allí se hallan las “mieses cerollas que a su tiempo han de madurar; ...y mientras tanto, velemos sobre la pista, no sea que segadores más expertos aprovechen la cosecha y nos dejen recogiendo los desperdicios del rastrojo”<sup>225</sup>, aludiendo a la forma como la habanera fue sacada de Cuba e incorporada en las grandes obras musicales europeas.

En suma, las formas de apropiación de la música fueron también derivadas de ese contexto comparativo que permitió *re-conocerse* y ser *re-conocido* por otros sujetos con sentidos de pertenencia semejantes pero ajenos. En esa reconstrucción que viene en una doble vía se generaron otro tipo de ambigüedades que dificultarían la consolidación definitiva del bambuco como música nacional.

En otras palabras, a la par que el país optaba por un camino para ofrecer soluciones en su transición hacia el Estado Nacional, la adopción de símbolos reflejó la precariedad de la sociedad para constituirse como sociedad civil, de ahí que esa precariedad desembocara en el desplazamiento a símbolos más plurales y representativos de lo nacional, lógicamente como reflejo de la pluralidad ocultada por los mecanismos homogeneizantes del poder preponderante.

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Ibid.

#### 4. CONCLUSIONES

Como es manifiesto desde la introducción, la intención de este trabajo no era otra que la de problematizar, desde una perspectiva histórica, la noción que imperó por un tiempo proponiendo al bambuco como la música más representativa de lo colombiano, y que hasta el momento todavía es de gran aceptación dentro de un planteamiento menos restringido de la nacionalidad, sin perjuicio de aquellos que lo defienden en una concepción más conservadora y tradicional.

Por supuesto, como también se dijo, no se quiso eliminar la legitimidad del símbolo como tal, sino mostrar cómo se va construyendo el sentido patrimonial en torno suyo. Las indagaciones hechas no ponen eso en duda, por el contrario, validan la idea del sentido nacional y representatividad del bambuco dimensionándolo como hegemónico para un periodo determinado de la historia colombiana. Periodo abigarrado de cambios, de tramos de estabilidad e inestabilidad política, económica y social relacionados directamente con la construcción y consolidación del Estado Nacional.

Esta preocupación, vigente desde los tiempos de la independencia, determinó elementos trascendentales para la constitución de la cultura, de un modelo cultural que convocara y legitimara otras instancias de lo *público*. Como bien lo prueba la historia reciente del país, los logros fueron más destacables en la definición territorial y en la construcción de un aparato institucional estatal poco representativo y excluyente, que en los aspectos sociales y económicos donde las consecuencias fueron mucho más magras y cerradas.

En términos de la cultura nacional los aciertos están más cerca de esa segunda consecuencia que de la primera; al tener en cuenta que, aunque la cultura fue fuente de buena parte de las discusiones y preocupación fundamentales a lo largo del siglo XIX y aún en la actualidad, las consecuencias prácticas de tales discusiones no dieron origen a una *cultura de cultivo* secularizada y nacional, situación que se apoya en la fragmentación regional y el cierre de la región a sus propias manifestaciones culturales.

Esa no es una situación exclusiva de Colombia, sino que se presenta también a nivel continental con consecuencias claras para el desarrollo de los contextos culturales nacionales en cada país. La tendencia que más se destaca corresponde también a los aspectos territoriales y a la consolidación de aparatos institucionales cuya dirigencia intenta orientar al mercado internacional, además de formar una cultura nacional. Para todo el hemisferio los referentes principales fueron los europeos con un desmedro importante del acervo hispánico, no sólo por la ruptura de la independencia sino por el evidente atraso material de la península con respecto a las otras potencias.

Esto es mucho más marcado en el continente que en Cuba donde hubo un mayor contacto con la metrópoli, por su posición privilegiada en las rutas comerciales de la época. De ese modo, las tensiones entre moderno / tradicional, rural / urbano, civilizado / salvaje, se hacen manifiestas en las valoraciones que se ciernen sobre la música y el modelo de cultura que se pretende como válido. Eso es lo que contrapone en Argentina lo rural y lo urbano representados en la cultura gauchesca de la pampa y el desarrollo industrial de las ciudades en el momento definitivo para el nacimiento del tango y, unas décadas antes, lo que legitimó la exterminación de los indígenas.

Esos aspectos constituyen el marco sincrónico en el que se abre paso el bambuco permeando la sociedad Granadina del siglo XIX, desde sus manifestaciones más populares hasta sus más eruditas, gracias también a la movilidad que le prodigan las innumerables guerras y conflictos de la época. La diferencia desde el aspecto regional con los otros casos presentados, radica en que la *imagen mental* de país se circunscribió fundamentalmente a la región andina, dejando de lado los llanos orientales y supeditando las costas al dominio del centro.

Ese "*andinocentrismo*" -si se puede llamar así-, encontró en el bambuco un elemento de continuidad a lo largo de toda la cordillera puesto que era conocido, con algunas variaciones instrumentales, desde el Cauca hasta los Santanderes llegando a tener algunos representantes en las costas colombianas y sobrepasando el país hasta la región del Táchira en Venezuela, donde se le cultivó por mucho tiempo como música regional.

Sin embargo en esa imagen homogénea de la dispersión del bambuco por todo el *territorio nacional* -sin incluir las periferias que fueron conocidas como territorios nacionales hasta la constitución de 1991-, también fue correspondiente con el poco conocimiento musical de los cronistas que se ocuparon de realizar los cuadros de costumbres, quienes en su afán descriptivo no se preocuparon por establecer una diferencia entre algunos

ritmos y utilizaron la palabra bambuco para designar indistintamente varios bailes y músicas populares.

De este modo bambuco no era un sustantivo sino también una especie de adjetivo que designaba el carácter popular de los festejos, los bailes y la música. La diferenciación se empieza a producir cuando se comienza a dar un orden, a estandarizar las formas musicales y a clasificarlas, cosa que no empieza a suceder sino a finales de los años setenta del siglo XIX. Esas modificaciones en el sentido de las palabras son frecuentes en el uso cotidiano del lenguaje y pueden con el tiempo llegar a moldear un significado muy distinto del original, descifrable sólo en la pertenencia a un grupo o una comunidad.

La percepción entonces del bambuco, como la de los otros ejemplos citados, se acerca a la manera de los griegos que consideraban a la música en un sentido amplio como danza, poesía, canto, ceremonia e interpretación de instrumentos. Por eso la música nacional expresa toda la *puesta en escena* de la cultura propia y atávica, con orientación distinta al sentido académico que piensa la música exclusivamente desde sus características como evento sonoro. Ese mismo aspecto es compartido por el tango, el corrido y el son cubano, donde la música no es fácilmente concebible sin el baile y sin ciertos instrumentos, llegando incluso a involucrar aspectos gastronómicos y festivos.

En efecto, el bambuco, visto en sí mismo, no es más que un ritmos musicales, de tal manera que su carácter de representatividad de lo nacional se apoya en circunstancias históricas que los privilegian de otros ritmos y sonidos que se conjugan igualmente en lo festivo, en el baile, etc.

De ello se deduce un intento por abarcar y concretizar los elementos de la cultura en sus aspectos más visibles, a lo cual contribuyó de forma definitiva el romanticismo, que operó como vínculo entre la construcción del modelo de cultura y el proyecto político institucional. Ese segundo aspecto de la formación de la música nacional en Colombia, permite afirmar que el bambuco sufre un descubrimiento de tipo literario, pues aunque existe como *puesta en escena* en lo popular y aún en la elite a comienzos del siglo XIX, el auge del romanticismo y la necesidad de inventar una literatura propia que se presenta a mediados de siglo, es la que permite *imaginar* el bambuco como nacional; proceso en el que se van adicionando y eliminando elementos, a la par que se va haciendo más visible en espacios donde su ingreso era restringido.

Esa mirada del romanticismo incluye también la dirección y aspiraciones de la república, la consolidación del pueblo en sentido secular y la modernidad

pensada como modernización económica y política. Esos factores ponen a interactuar al bambuco con elementos de lo político, por eso es democrático, inmortal, himno y canción patriótica, canciones patrióticas. Existen, en algunas de sus tonadas, pasillos y bambucos que ostentan títulos como *El Republicano* y *El Socialista*, o *Soy Colombiano* donde se denota esa necesidad definitoria de lo colombiano en un aspecto político.

Sobre el caso del romanticismo en Colombia es notoria la ausencia de trabajos que lo traten como problema fundamental del siglo XIX. En general los acercamientos se restringen a aspectos literarios mencionando tangencialmente sus elementos sociales o supeditando estos a los primeros. La pobreza de la producción en ese sentido abre una importante mina de investigación para futuros trabajos, en distintos campos interdisciplinarios de las ciencias sociales.

Otro aspecto que vale la pena mencionarse, es cómo la música nacional se convierte, o intenta convertirse en materia para el nacionalismo musical. Proceso en el cual se va academizando el sonido original, depurando la escritura y la estructura y estandarizando las formas *correctas* de interpretación y composición. En esa tónica de formar una música académica propia que ingresara al universo de las grandes obras, los músicos de conservatorio recrearon ritmos populares en pasajes de sus obras, que ostentaron títulos también referentes a lo nacional. Saumell en Cuba, Chávez y Revueltas en México y Villa-Lobos en Brasil y en Colombia Emilio Murillo, Pedro Morales Pino y Guillermo Uribe Holguín son ejemplo de ese intento.

El nacionalismo musical, por lo menos en el caso colombiano, no posibilitó la incursión de la música popular en los centros de enseñanza, como parte de los programas que se realizaban; la mayor parte de los docentes de esos recintos se especializaron en el exterior y fueron receptores de modelos educativos europeos, además de no presentar una preocupación por adaptar la música popular a esos modelos de enseñanza.

La consecuencia de ello fue el aislamiento de los esfuerzos por sistematizar de manera coherente los ritmos populares, que influyó para el surgimiento de los especialistas y de los cultores que empezaron a fomentar festivales y otros encuentros de música colombiana, algunos tan importantes como el del Mono Núñez que se realiza en la población de Ginebra, Valle y convoca a músicos de todo el país.

La especialización supone entonces una separación clara de los elementos constitutivos del concepto de la música como *puesta en escena*, e introduce percepciones más académicas y formales de los fenómenos populares; eso es lo que sucede con el bambuco y posteriormente con la danza, la cual se somete a una depuración coreográfica y planimétrica. Esa es la manera por la que se modela *lo verdadero*, la delimitación de lo auténtico con la que se determina el surgimiento del *Folklore* o *Folclore*, con el cual se pretende designar lo que es y no es nacional; señalo las dos formas de escritura porque alrededor de esa forma de escritura se ha tejido una discusión que es a mi juicio de carácter bizantino, que no toca para nada el principio de delimitación de lo auténtico que supone su adopción.

Esa figura de lo verdadero y tradicional es el resultado de una especie de *descuartizamiento* de lo popular, a la manera en que la ciencia positiva, determinaba la verdad científica aislando los elementos de la materia y sus fenómenos; así, el folclorista aísla la completud de lo nacional en componentes que se muestran de forma no relacional: el baile, el vestuario, la música, la comida, la literatura oral, los ritos, las fiestas etc. ofreciendo una mirada desarticulada de un mismo fenómeno; ese proceso es consecuente con la sacralización de los símbolos y la estandarización de sus formas y contribuye de una manera aparentemente más empírica a determinar el carácter de los usos y costumbres nacionales.

A través de la música se hace evidente, también, el ordenamiento jerárquico cultural de la nacionalidad, en aspectos como lo racial y lo étnico. En Colombia de manera reciente se vienen tratando esos aspectos y se ha demostrado cómo hay una ocultación de las diferencias raciales y étnicas, en beneficio de una aparente democracia secular en la cual no cuentan esos aspectos.

La notoriedad que se presenta por medio del bambuco es la de la jerarquía racial condicionada a una posición y roles sociales determinados; de ahí que se intente blanquear los símbolos de la nacionalidad, de los posibles elementos que rememoren un aspecto racial que no corresponda con la jerarquía social que se presenta.

Cuando el bambuco entra en los salones deja de ser negro e indio y sus raíces raciales se pierden en el acrisolado lugar del mestizaje, donde todo se mezcla y queda aclarado, donde todo se subordina a lo hispánico porque ese es el presente que se quiere y se prefiere para el futuro de la nacionalidad.

El piso social y político sobre el que se construye el bambuco es supremamente ambiguo, más que el de los otros casos, en donde se

manifiestan tendencias radicales que sirven para el proceso de homogeneización y secularización social.

En el contexto del bambuco esa polarización de la sociedad no es tan evidente, en tanto que la elite gobernante siempre se cuidó de que los sectores dirigidos no adquirieran una dinámica propia que los pusiera fuera de su control, inclusive en guerras tan polarizadas como la de los mil días. Eso no ofrece un piso lo suficientemente sólido para la aceptación de la unicidad de un símbolo, circunstancia que se abona a las disputas en torno a la legitimidad del bambuco para erigirse como música nacional.

No obstante, esa cuestión implica, tanto en los defensores como en los detractores, una argumentación, que como ya se ha dicho, abarca planteamientos en torno al orden racial, lo moderno y otros aspectos que tienen implicaciones serias al momento de pensar la comunidad imaginada.

El bambuco se disputó como música nacional en una sociedad que estaba en un proceso que puede llamarse *cognoscitivo* de sí misma, sin definiciones sólidas en ninguno de los elementos que se consideran tradicionales respecto de los estados modernos. Nótese que digo sólidas, porque no se trata de valorar o defender un camino como el del progreso o el desarrollo; cada pueblo construye su historia propia y en ese sentido se trata de solidez, de aceptación de las insignias como parte del espacio en el que puede imaginarse lo público y la ciudadanía.

Esa precariedad no permite que los signos signifiquen o representen, o al menos limitan muchísimo las posibilidades de significarse de los ciudadanos a través de ellos. El bambuco era ciertamente una música popular muy difundida en una región geográfica, el hecho de que se considerara como la expresión más representativa es reflejo de la misma concepción espacial que imperaba en el momento, la nación geográfica era la región andina y el bambuco que era su expresión más representativa expresaba la hegemonía de esta región sobre el resto del territorio.

Podría decirse que aún es precaria la integración territorial y que culturalmente no parece que haya posibilidades para que un signo sea tomado como representante exclusivo de la nación; pero los medios de comunicación y la posibilidad de creciente acceso a ellos, así como la simultaneidad en sus emisiones, permiten que una música como el vallenato, originario de las sabanas del Magdalena y el Sinú, tenga posibilidades reales de concatenar esas diversas materialidades regionales así su lugar de origen sea claramente regional.

En sentido estricto no puede creerse que los símbolos se eternicen en una sola forma; por el contrario éstos se renuevan o se desplazan, eso es lo que sucedió con el bambuco y de ahí que sea parte de medios especializados sin una difusión de masas como la del vallenato; que si ha tenido el son, el corrido y el tango, gracias a que sus países tuvieron un contacto más cercano a inicios de siglo, con el naciente mercado de la música.

Por último se pueden inferir algunas cuestiones que retoman el momento y el contexto históricos en el que se realiza este texto. Habría que preguntarse cuál es el tipo de nación, qué nacionalismo y qué estado nacional tenemos ahora; no sabemos la manera en que la sociedad se imagina a sí misma como nacional y los que estamos en la academia estamos lejos de comprenderlo.

El bambuco como problema en torno al cual giró la cuestión nacional en general y la cultura nacional en sentido más restringido, aunque todavía amplio, abre un número importante de nuevas preguntas de carácter general como: qué otros elementos se involucran dentro de la cultura nacional; cómo se puede considerar lo regional y el sentido de comunidad local frente al concepto amplio y homogeneizante de lo nacional en el siglo XIX colombiano; cuáles son los encuentros y desencuentros entre lo popular y lo erudito; cómo se presenta y cuál es el contexto de la irrupción de lo folclórico; qué imaginarios se ha inventado para la estandarización de la cultura y los símbolos y qué papel juega lo religioso en la estandarización de la cultura, entre muchos otros, igualmente importantes para entender el proceso de la nación en Colombia.

El debate queda abierto, por último, en cuanto a las posibilidades de uso de metodologías no convencionales, frente a la necesidad de abordar este tipo de problemas y darles, en lo posible, un tratamiento interdisciplinario, para ofrecer una mirada amplia y rigurosa sobre los distintos aspectos que conforman esas realidades históricas, las cuales aparecen a nuestra contemporaneidad como obvias pero que, si se logran problematizar, pueden ofrecer muchas ventajas a la hora de entender el presente y el estado de cosas de *lo que nos consideramos*, y la manera de recomponer -de forma coherente- el espectro futuro de *lo que queremos ser*. La historia de la cultura colombiana es apenas un sendero, vale la pena transitarlo.

## BIBLIOGRAFIA

ABADIA, MORALES, Guillermo. Compendio General de Folklore Colombiano de cultura. Instituto Colombiano de Antropología. Revista Colombiana de Folclor. Suplemento N° 1 – 1970. Primera edición – 1970. 300 p.

ADORNO, Theodor W. Prismas: La Crítica de la Cultura y la Sociedad. Editorial Barcelona: Eds. Ariel, 1962. 292p

ANCIZAR, Manuel. Peregrinación de Alpha. Bogotá. Editorial ABC, 1942. 589 p

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: F.C.E. 1993. 320p

AÑEZ, Jorge. Canciones y Recuerdos. Bogotá: Mundial, 1970. 484p

ARDILA, Jaime, LLERAS, Camilo. Batalla Contra El Olvido. Acuarelas Colombianas de 1850. Bogotá: Ardila & Lleras, 1985. 320p

BARRIGA MONROY, Martha Lucía. Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920. Colombia. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En: El Artista, núm. 2, noviembre, 2005, pp. 28-41.

BARRIGA MONROY, Martha Lucia. La Educación Musical Privada en Bogotá 1880-1920. [en línea] En: EL ARTISTA. Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas. Pamplona, Colombia. [en línea] No 1 Nov. 2004 Universidad de Pamplona <http://scienti.colciencias.gov.co:8084/publindex/docs/articulos/1794-8614/2/4.pdf> (Fecha de acceso: 18 abril 2013)

BARRIGA, Monroy Marta Lucía. (Edit.). La educación musical durante la Colonia en los Virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. [en línea] En: El Artista. Revista de investigaciones en música y artes plásticas. Pamplona. Colombia. Número 3, [nov 2006.] [https://www.academia.edu/297244/Revista\\_EL\\_ARTISTA\\_No.\\_3](https://www.academia.edu/297244/Revista_EL_ARTISTA_No._3) (Fecha de acceso: 8 mar 2013)

BERMUDEZ, Egberto. “Historia de la música vs. Historia de los músicos”, Revista Universidad Nacional, Segunda Serie. I, 3, 1985. También disponible en: [www.revistas.unal.edu.co](http://www.revistas.unal.edu.co)

----- Colección de Instrumentos Musicales José I. Perdomo Escobar. Catalogo. Bogotá: Banco de la Republica, 1986.

----- El Himno nacional / Egberto Bermúdez. Bogotá. Revista Credencial Historia No. 139 (Jul. 2001). p. 7-8.

----- Historia de la Música en Colombia: Música indígena, tradicional y cultura musical durante el periodo colonial Siglos XVI-XVIII, Bogotá. 1996.

----- Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938. ( Con la participación de EllieAnne Duque), Santa Fe de Bogota. Dirección editorial Fvndación de Mvsica, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000. 216 p.

----- La música campesina y popular en Colombia 1880-1930", Gaceta, Colcultura, 32-33, Abril 1996. p.113- 20.

----- La música en el arte colonial de Colombia" Santa Fe de Bogotá :Fvndacion de Mvsica, 1994. 2a. ed. 138 p.

----- La Música En Las Misiones Jesuitas De Los Llanos Orientales Colombianos: 1725-1810, Estudios. Instituto de Investigaciones Estéticas 5, (1998-99), pp. 141-166

----- La música nacional y popular en Colombia 1924-38. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, Postgrado en historia y Teoría, facultad de Artes, 2000.

----- Nacionalismo, creatividad, arte. Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (Bogotá) . -- Vol. 77, no. 527 (Ago./Oct. 1984). - p. 75-78.

----- Un siglo de música en Colombia ¿entre nacionalismo y universalismo?.Bogota. Revista Credencial historia. No 120 (Dic. 1999) p. 8-10.

----- Universidad Nacional de Colombia. [en línea] Bogotá..Fac. de Artes. Programa de Maestría Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Univ. Nacional de Colombia, 200. 173 pag. <http://books.google.com.co/books?id=XSS1csR6jaYC&pg=PA6&dq=pocos+de+estos+autores,+tal+vez+ninguno+en+realidad,+siguieron&hl=es-419&sa=X&ei=P6pjVOWMD8SaNtOzhNAM&ved=0CBoQ6AEwAA#v=onepage&q=pocos%20de%20estos%20autores%2C%20tal%20vez%20ninguno%20en%20realidad%2C%20siguieron&f=false> (Fecha de acceso: 12 jul 2014)

BORJA, Jordi. El Espacio Público, ciudad y ciudadanía. [en línea] Barcelona 2000. [http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El\\_espacio\\_p%](http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El_espacio_p%)

C3%BAblico,\_ciudad\_y\_ciudadan%C3%ADa.pdf (Fecha de acceso: 12 mar 2013)

CABALLERO, Beatriz. Las siete vidas de Agustín. Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Carlos Valencia Editores, 1994. 228 p.

CAICEDO Y ROJAS, Jose “Recuerdos y Apuntamientos”, (1890), Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.

----- “Estado actual de la música en Bogotá”, El Semanario de Bogotá, 5-6, 1886, p. 21- 32.

----- “El tiple”, El Museo. I, 3, Mayo 1 de 1849. p. 179-184.

----- “Las criadas de Bogota” (c1880), ambos en Cuadros de Costumbres, Bogota: Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936, Colección Samper Ortega de Literatura Colombiana, N° 22.

----- “El Duende en un baile”. El Duende, 1846.

CANE, Miguel. El viaje 1881-1882. Paris: Librería de Garnier Hnos. 1884.

CANE, Miguel. Notas de Viaje sobre Venezuela y Colombia. Santa de Bogotá. Ed. Presidencia de la república. Instituto Colombiano de Colcultura. COLCULTURA, 1992.

CARPENTIER, Alejo. La música en Cuba. La Habana. Ed. Letras cubanas. 1986.

CARRASQUILLA, Tomas. CUENTOS. Medellin. Editorial Bedout. 1970. 378p

CARVAJAL, María (Comp.) Cuadros de costumbres. Edición Limitada Carvajal & Compañía. 1969. Cali, Colombia. Colombia. 266p.

CASAS FIGUEROA, María Victoria. El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. [en línea]. Historelo. Revista de historia regional y local, Vol. 2, N°. 3 (Junio), 2010, págs. 94-124 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3644310> (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

CHANTAVOINE, Jean. El Romanticismo En La Música Europea. México: Ed. Hispano-Americana. 1958. 561 p.

COCHRANE, Charles Stuart. Viaje por Colombia. 1823-1824. Diario de mi residencia en Colombia. Santafé de Bogotá: Biblioteca V Centenario. Ed. COLCULTURA- Banco de la Republica. Colombia 1994.

CORDOVEZ MOURE, José María. Reminiscencias de Santafé y Bogotá. Selección y prólogo de Elisa Mujica. Bogotá Biblioteca V centenario. Ed. COLCULTURA- Banco de la Republica, 1994.

CORTES POLANÍA, Jaime. La Música Nacional popular Colombiana. *En La Colección Mundo al día (1924-1936)*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Unibiblos, 2004. 210p

CORTES POLANÍA, Jaime. Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia; la Academia nacional de Música. 1882-1920. Bogotá: Ms.1998.

CUERVO, Rufino José. Apuntaciones Críticas Sobre el Lenguaje Bogotano. Bogotá: A.M. Garín, 1867-1872.

DAVIDSON, Harry C. Diccionario Folclórico de Colombia, música, instrumentos y danzas. Bogota: Banco de la Republica. 1970.

De RIQUEUR Martín. Historia de la Literatura Universal. Vol. I- De la Antigüedad al renacimiento. Barcelona: Editorial Noguer, S.A. 1957. 589p.

DIARIO DE AVISOS. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez. Fechas de publicación: No. 1 (Mar. 2, 1855) - no. 12 (Jul. 21, 1855).

DIAZ, Castro. Eugenio. Manuela Ed. Bedout. Medellín, Colombia V. 17. p. 454.

DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. [en línea] Termino: "Colombia". Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 2000.  
[https://www.academia.edu/5079294/EL\\_ROMANTICISMO\\_MUSICAL\\_COLOMBIANO](https://www.academia.edu/5079294/EL_ROMANTICISMO_MUSICAL_COLOMBIANO)

DUQUE HYMAN, EllieAnne: La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX, en Gran Enciclopedia de Colombia, Temática, (vol. 6 Arte). Bogotá, Círculo de Lectores, 1993.

----- "Ecos de un baile". Ensayos. N° 5 año V (2000). P. 125-140.

----- "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. Gran Enciclopedia de Colombia, Vol. 6. Bogota: Circulo de Lectores, 1993, Pag. 217-234.

----- La vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. Gaceta, No. 37 Diciembre (1996) 42-55. Historia de la música en Santafe y Bogotá, 1538-1938. Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000.

----- “Música en tiempos de guerra”. Memoria de un país en guerra, Los Mil Días 1899-1902. Bogotá: Planeta, 2001, 251-270.

----- “Reglamento de la Sociedad Filarmónica, presentación de documento.” Ensayos. Historia y teoría del arte, No. 9, Año IX, 2004, pp. 223-266.

----- Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular. Bogotá: Imprenta Patriótica- instituto Caro y Cuervo, 1980.

----- La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860). Bogotá: Fvndación de Mvsica, 1998.

----- La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960), 2 vols y CD. Bogotá: Fvndación de Mvsica, Banco de la República 1998.

----- La vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX: la Sociedad Filarmónica. Gaceta 32, (dic).

----- Nicolás Quevedo Rachadell, Un Músico de la Independencia. Universidad Nacional de Colombia (Colección Comisión Bicentenario) Bogotá, Editorial Vicerrectoría Académica. 2011.

----- La vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. [en línea] Gaceta, No. 37 Diciembre (1996) 42-55. Historia de la música en Santafe y Bogotá, 1538-1938. Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000. [http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos\\_3\\_1996/duque\\_3.pdf](http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_3_1996/duque_3.pdf) (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

----- La música contemporánea y el conjunto de percusión. [en línea] [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/musica/programano/2005/ensamblatamborimba\\_07102005b.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/musica/programano/2005/ensamblatamborimba_07102005b.pdf) (Fecha de acceso: 2 Nov 2014)

EL NEOGRANADINO. Bogotá. Imprenta de Ancízar. 1848-1854.

EL TELEGRAMA: Diario De La Mañana. Bogotá: Imprenta de Borda, 1886-1904. Fechas de publicación: No. 1 (Oct. 13, 1886)-no. 3091 (Jul. 2, 1904).

ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Cartagena de Indias; prólogo de Ramón de Zubiría. Bogotá: Intergráficas, 1985. 120 p

ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Santafé de Bogotá. Escobar, Luis Antonio, 1925-1993. Bogotá: Lotería de Cundinamarca; Corporación Financiera de Cundinamarca; Empresa de Licores de Cundinamarca, 1987. 169 p

ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. Las élites intelectuales en Euroamérica Imaginarios identitarios, hombres de letras, de artes y de ciencias en Medellín y Antioquia, 1830-1920. Co-herencia. v. 1, n. 1, (may. 2012) p. 126-149. Disponible en: <<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/629>>. (Fecha de acceso: 12 jul. 2014)

FLITTER, Derek. Teoría y Crítica del Romanticismo Español. Escocia: Cambridge University Press, 1995.

GARAM, Narciso. Música Colombiana, Revista Gris. Enero de 1894. En De Greiff y Feferbaum Textos, pag. 48 – 52.

GELLNER, Ernest. Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 189 p

GLOVER, Jonathan. Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos. España. Gedisa.

GRAS BALAGUER, Menene. El Romanticismo como Espíritu de la Modernidad. Barcelona: Montesinos Editor, 1988. 160p

GRAY, Anne. Breve Guía de la Música. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1995.

GORDILLO RESTREPO, Andrés. El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX. [en línea]. México: Fronteras de la Historia no 8 ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia (2003). <http://www.icanh.gov.co/?idcategoria=4283> (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

GUMILLA, Joseph. S.J: El Orinoco ilustrado y defendido. Historia natural, civil y geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes. Escrito en 1731. Caracas. Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela. Nº 68. 1963

HAMILTON, John Potter. Travels Through the interior Provinces of Colombia, London: Jhon Murray. 1827. 2 vols.

HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Madrid: Guadarrama, 1963.

HETTNER, Alfred. Viaje por los Andes Colombianos (1882-1884) Traducción del Alemán (Reisen Inden Columbianischen Anden). Primera versión castellana de Heinrich Henk. Publicaciones del Bambuco de la República. Archivo de la Economía Nacional Bogotá – 1976. Banco de la República. Archivo de la Economía Nacional 37. 415 páginas.

HOBBSAWN, Eric. Naciones y nacionalismos desde 1780. Programa, mito, realidad. Critica. Ed. Grijalbo MondedoriBarcelona. 1997. España. 213p.

HOLTON, Isaac Farewell. La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes. Bogotá. Ediciones del Banco de la República, 1981 .635 p.

HURTADO GALVES, José Martín. Los símbolos patrios en la construcción de la Identidad Nacional.

HURTADO GALVES, José Martín. Los símbolos patrios en la construcción de la Identidad Nacional. Escuela Normal Superior de Querétaro, México. 2004 - p.191

HURTADO HIDALGO, José Iván. Segundo centenario, sonora conmemoración. [en línea] En Música en el Bicentenario. <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista5/Revista%20Santander%20No.5.pdf> (Fecha de acceso: 18 mar 2014)

IAIES, Gustavo, DELICH, Andrés. “Sistemas educativos y cohesión social”. [en línea] En: Políticas Educativas y cohesión social en América Latina. Rio de Janeiro: capítulo 5, pp. 175- 230. <https://archive.org/details/LaReconstruccionDeLoComn> (Fecha de acceso: 18 mar 2014)

ISAACS, Jorge. Canciones y Coplas Populares (c. 1870), Bogota: Procultura. 1985.

JARAMILLO URIBE, Jaime. El pensamiento Colombiano en el siglo XIX. Santa Fe de Bogota.

KALMANOVITZ Salomón. Economía y nación. Una breve historia de Colombia. Siglo XXI editores. Colombia 1986. 559 p.

MARTINEZ, Frédéric. El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900. Bogotá, Banco de la Republica. Instituto Francés de Estudios Andinos. 2001. 580p

MAZUERA MILLAN, Lubin Enrique. OrigenesHistoricos del Bambuco. Teoria Musical y Cronologia de Autores y Compositores Colombianos. Cali. Imprenta Departamental, 1972.

McKIM, Robert, McMAHAN Jeff. (Comp.) La Moral del Nacionalismo. Origenes, psicología y dilemas de parcialidad de los sentimientos nacionalistas. Barcelona. Oxford UniversityPress, Inc. 1ª Edicion Castellano: 2003. 280p

MISION COLOMBIA FUNDACION. Historia de Bogotá tomo I y II. Siglo XIX. Puyo Vascos Fabio. Salvat – Villegas. Editores. Bogotá, Colombia. 1989. P.80.

MOLLIEN, Gaspard Theodore. Viaje por la Republica de Colombia en 1823, Bogotá: Colcultura. 1992.

NARANJO VILLEGAS, Abel. Generaciones Colombianas. Banco de la Republica: Colombia 1977. 157p

LOPEZ, Manuel Antonio. Coronel. Recuerdos Históricos Colombia Y Perú. (1819 – 1826). [en línea] Bogotá, Imprenta Nacional. 1878. <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/libros/brblaa879018.pdf> (Fecha de acceso: 18 ago 2014)

OCAMPO LOPEZ, Javier. Historia de las ideas políticas en Colombia: de la independencia hasta nuestros días. Bogotá: Editora Taurus, Alfaguara. 2008. 421 p.

OCAMPO, José Antonio (Editor). Historia económica de Colombia. Bogotá: Siglo XXI Editores. 1987. 336p.

OSORIO RICAURTE, Juan Crisóstomo. La música, *La prensa*. 14, 8 de septiembre de 1866.

OSORIO RICAURTE, Juan Crisóstomo. Diccionario de Música, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867.

OSORIO RICAURTE, Juan Crisóstomo. “Breves apuntamientos para la historia de la música colombiana, [...] En de Greiff y Feferbaum. Textos, I. Pag 80 -98.

OSPINA, ROMERO Sergio. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia. De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. [en línea] [http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/3E\\_Ensayo\\_bibliografico\\_Historia\\_de\\_la\\_musica\\_en\\_Col\\_primera\\_mitad\\_siglo\\_XX\\_para\\_ACHSC.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/3E_Ensayo_bibliografico_Historia_de_la_musica_en_Col_primera_mitad_siglo_XX_para_ACHSC.pdf) (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

PARDO TOVAR, Andrés. Los Problemas de la Cultura Musical en Colombia. ChileEn: Revista Musical Chilena. Vol. 13, No. 66 (1959): Julio - Agosto

PARDO TOVAR, Andrés. Los Problemas de la Cultura Musical en Colombia. [en línea] Chile. En: Revista Musical Chilena. Vol. 13, No. 66 (1959): Julio - Agosto <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12850/13137> (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

PATIÑO OSSA, German. Vicisitudes del Bambuco. [en línea] Disponible en: ([http://cvisaacs.univalle.edu.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3775:vicisitudes-del-bambuco&catid=389:german-patino-ossa](http://cvisaacs.univalle.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3775:vicisitudes-del-bambuco&catid=389:german-patino-ossa)) (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

PENA DE MATSUSHITA, Marta E. El Romanticismo Político Hispanoamericano Buenos Aires : CINAIE, Centro de Estudios Filosóficos, 1985. 528 p

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. 5a. ed. ilustrada. Bogotá: Plaza & Janés, 1980. 296p

PICARD, Roger. Título: El Romanticismo Social. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 363 p.

PRICE Jorge W. *Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre*, Bogotá: Imprenta de Andrade, 1882.

RADIODIFUSORA NACIONAL. Textos sobre música y folklore : Boletín de programas / Radiodifusora Nacional. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 2 vol. 1978.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. [en línea] Revista del Instituto de Investigación. Musicológica “Carlos Vega”. Año XXVI, N° 26, 2012. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> (Fecha de acceso: 18 agosto 2013)

SAFFORD, Frank. El Ideal de lo Práctico. El Desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia. Bogotá. Universidad Nacional. Ancora Editores. 1989. p.412

SANCHEZ Azcona, Jorge. Normatividad social. [en línea] Ensayo de sociología jurídica. <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=839>. (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

SANTAMARIA DELGADO, Carolina. El Bambuco, los saberes mestizos y la academia un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. [en línea]. Latin America Music Review. Vol 28, number 1, Spring/ summer 2007. Pgs. 1-23 Disponible en internet por Project Muse. [https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/latin\\_american\\_music\\_review/v028/28.1delgado.html](https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/latin_american_music_review/v028/28.1delgado.html) (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

SOCIEDAD FILARMONICA DE BOGOTA. Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Bogotá 1847. [en línea] Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/derecho/reglamento-de-la-sociedad-filarmonica> (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

SMITH, Antony D. La Identidad Nacional, Madrid: Trama Editorial, 1997. p.176.

URIBE URIBE, Rafael. Diccionario Abreviado de Galicismos, Provincialismos y Correcciones de Lenguaje con Trescientas Notas Explicativas. Medellín :Imprenta del departamento. 1887.374p.

UNIVERSIDAD DEL VALLE. Centro Virtual Isaacs. PATIÑO OSSA, German. "Vicisitudes del Bambuco" [en línea] [http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=249](http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=249) [citado el 15 julio de 2014] (Fecha de acceso: 18 mar 2013)

VITERI, José. Método Completo de Tiple y Bandola Sin Necesidad de Maestro. Bogotá: Imprenta de N. Pontón. 1868. 20p.

WEBER, Max. Economía y sociedad: Esbozo De Sociología Comprensiva. 2da Edición. México. Fondo de Cultura Económica, 1997. 2 volúmenes.

ZAMBRANO SERRANO, Gerardo (2008). "Bandas en Colombia". En: Bandas, N.o 3, Bogotá, Colombia,