

Rodríguez Melo, Martha Enna

*El bambuco, música “nacional” de Colombia:
entre costumbre, tradición inventada y exotismo*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

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”* 26,26 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EL BAMBUCO, MÚSICA "NACIONAL" DE COLOMBIA: ENTRE COSTUMBRE, TRADICIÓN INVENTADA Y EXOTISMO

MARTHA ENNA RODRÍGUEZ MELO

En primer lugar quiero agradecer la invitación que me fue hecha por la Dra. Diana Fernández Calvo, directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", de la Universidad Católica Argentina, para participar como conferencista en un evento de la relevancia de estas jornadas, que congrega investigadores con una amplia variedad de intereses temáticos y métodos de trabajo, pero con el interés común de acercarnos a respuestas que den cuenta de las inquietudes del amplio y variado repertorio musical de nuestros países. Es honroso tener la oportunidad de compartir con ustedes éstas reflexiones sobre el bambuco colombiano.

Resumen

Este artículo discute el proceso de invención de la tradición del bambuco como música nacional de Colombia. Piezas de literatura costumbrista, partituras y grabaciones producidas especialmente desde mediados del siglo XIX fueron analizadas contextualmente con el objeto de indagar en las particularidades que supuso dicho proceso.

Una lectura historicista no cronológica de dichas fuentes, realizada a partir de tres categorías analíticas: costumbre, tradición inventada y exotismo, permite concluir que el proceso de invención de la tradición del bambuco como música nacional exige interpretaciones no unívocas según las cuales existe un solo género representativo de una realidad sin matices. Dicha realidad, variada y compleja, demanda entonces un estudio acerca del bambuco en el que los marcos teóricos, metodológicos y analíticos deban necesariamente ser ampliados y diversificados.

Palabras clave: Colombia, música nacional, bambuco, tradición inventada.

Abstract

This article discusses the problem of *bambuco* as traditional Colombian music. Folk literature, music scores and recordings, specially produced during the mid nineteenth-century, were contextually analyzed in order to find out the particularities of that problem.

An historic but non-chronological reading of that material was organized having in mind three analytical categories: custom, invented tradition and exoticism. That reading revealed that the problem of *bambuco* as traditional Colombian music requires non-singular interpretations, such as those that seemed to proclaim that there is only one genre speaking as a representative of one single reality. Therefore, the complex nature of reality forces us to diversify the theoretical, methodological and analytical frames from which we approach to the study of *bambuco*.

Key words: Colombia, national music, bambuco, invented tradition.

* * *

Preludio

El bambuco es un problema central de la música y la identidad colombiana. En él se integran prácticas musicales, - las menos estudiadas-, y discursivas, - más discutidas-, que nos llevan a plantear la hipótesis de que su adopción como “música nacional”, es un proceso en el que se ha buscado la convergencia y organización de los discursos múltiples acerca de su valor histórico en los albores de la nación, como la música más representativa de una supuesta identidad musical unificada de los colombianos.

El bambuco fue pertinente y funcional en los discursos de nación de las élites letradas y políticas, difundidos a través de las instituciones previstas para ello, de manera que constituyeran un corpus básico y una memoria de **hechos**, que en términos de Anderson¹ contribuía a la configuración de la *comunidad imaginada de sentido*, característica del perfil de una nación. En nuestro caso se trata principalmente de las fuentes literarias e históricas, de valores tanto cosmopolitas como locales, producidas en diferentes momentos pero especialmente desde mediados del siglo XIX. Que la mayor

¹Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso Edition and NLB, 1983.

parte de los textos provenga de las últimas décadas del siglo aclara el proyecto, se trata de memorias construidas y difundidas, cuya pertinencia para los discursos no ha perdido vigencia y ha mantenido por décadas las discusiones sobre el tema en el mismo punto insoluble.

El ejercicio exige acoger las partituras como fuentes documentales, porque ellas, también en términos de Anderson, tienen la potencialidad de constituir comunidad, como constructoras de encadenamientos imaginarios². Las partituras no son un corpus importante en las primeras etapas, pero lo que nos revelan es el confuso y abigarrado mundo de diferencias que los estudios han buscado uniformizar. En el mismo sentido nos apoyamos en grabaciones, como fuentes privilegiadas para el análisis de los fenómenos especialmente en la relación permanencia – cambio, del ámbito interpretativo.

Contrastando con otros elementos documentales disponibles para el análisis, hemos ido acercándonos al reconocimiento de que el proceso socio-musical del bambuco se ha configurado como una “tradición inventada”, con las principales características que Hobsbawm señala para la comprensión de los fenómenos así considerados: construcción y formalización de la tradición en tiempos cortos, implantación de normas y valores a través de la repetición, asociación con valores del pasado, pretensión de instituir cánones perpetuos y actualización de antiguos hábitos con nuevos propósitos³.

En el proceso de invención de la tradición del bambuco como música nacional, figura como insumo privilegiado la literatura costumbrista que coincide cronológicamente con el interés de radiografiar la nación a través de instituciones como la Comisión Corográfica, creada en 1839, pero cuyo trabajo se desarrolló principalmente a partir de 1850.

La idea de conocer y presentar de esa manera al país nos remite al concepto de “costumbre”, que Thompson⁴ aplicó al análisis de las actividades de sociedades no industrializadas y rurales en Europa en el siglo XVIII. Rasgos como la referencia a la antigüedad de las actividades que se repiten continuamente casi sin alteraciones, pueden utilizarse como elementos analíticos en una construcción del tipo que intentamos dilucidar. El análisis de Thompson alerta sobre otros fenómenos que

² Anderson, op. Cit, p. 73.

³ Hobsbawm, Eric; Ranger Terence, *The invention of Tradition*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp, 1-14.

⁴ Thompson, Edward, *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1995.

podrían nublar el mundo intemporal de las costumbres: éstas, y concordamos, no suelen ser de tan larga duración y muchas veces son impuestas o por lo menos, gestadas y promovidas desde el estrato dominador que las va trasformando en arcaísmos o sobrevivencias. En síntesis, el proceso consiste en reacomodar la categoría “pueblo”, a través de la folclorización de las costumbres.

En éste punto entramos en una dimensión en la que, en términos cercanos al análisis de Michel de Certeau, lo popular se convierte en una alteridad que regresa con un lenguaje no siempre inteligible⁵. Lo popular se hace exótico, porque se le convierte en objeto de observación, pero también porque se asoma en el misterio intranquilizador de la obra de arte, o en la práctica no controlada, desde espacios ajenos al reconocido como crisol de su origen.

Podría parecer paradójica una lectura historicista no cronológica del fenómeno, pero corresponde en nuestro caso a una opción del acto interpretativo, en busca de la coherencia necesaria para revelar el choque entre la singularidad del objeto y la sospechosa pertinencia y coherencia de los modelos y las explicaciones generales.

Finalmente, para abordar el tema del bambuco es preciso aclarar que el término rebasa la idea de género musical. En el proceso de la invención de su tradición, que involucra la atribución de sus orígenes y la fijación de pautas estructurales y formales, considerarlo como un género es probablemente enfocar el tema desde el menor de sus problemas, tampoco resuelto.

1. El proyecto de nación y la música nacional

El siglo XIX colombiano es complejo y podríamos decir que contradictorio en términos de construcción de nación. Como un proyecto de las élites ilustradas, son éstas las que producen los discursos públicos dominantes, que se diseminan a través del aparato institucional. Esos discursos revelan posturas permeadas por intereses de naturaleza diversa y a su vez se constituyen por apropiación o por imposición de una memoria, en privados y subjetivos o sentimentales, muchas veces sin representación pública.

⁵ Idea desarrollada en De Certeau, Michel, *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

La retórica del proyecto nacional, contenida en los textos de las innumerables constituciones promulgadas a partir de 1810, da cuenta de la volatilidad de las decisiones y de la dificultad para converger aún en los términos de la independencia de España. Tal el caso de las ciudades de Pasto y Santa Marta, que en 1811 permanecieron fieles a la corona, y el de la provincia de Cundinamarca que, a pesar de tener en Santafé al centro del proceso de independencia, promulgó en 1811 su constitución como Estado Libre en la que adscribía a la monarquía de Fernando VII.

La metáfora de la „familia“ asociada a „pueblo“ y „patria“ fue utilizada especialmente durante la primera mitad del siglo XIX como equivalente de nación, un espacio que protegía y al que se debía proteger, crisol para la experiencia y aprendizaje de las realidades sociales.

Podría decirse que hasta mediados del siglo los discursos mantuvieron la tónica de la metáfora familiar, pero las realidades múltiples de diferentes órdenes, expresadas en la inestabilidad religiosa, la debilidad fiscal, el escaso desarrollo económico⁶ y el atomismo regional y político, llevaron a que alrededor de 1850, las dos tendencias pugnaces con herencias históricas, los federalistas y centralistas, transformados en bolivarianos y santanderistas, se constituyeran en los partidos políticos conservador y liberal cuyos intereses ya enfrentados llevaron al país a una sucesión casi ininterrumpida de guerras civiles⁷.

El gobierno liberal de la nación en la segunda mitad del siglo XIX, utilizó con frecuencia la categoría de „ciudadano“ asociando su identificación con alguien comprometido con el progreso y actualización del país. Las reformas que involucraron los sistemas educativos y de enseñanza, la abolición de la esclavitud, las políticas de liberalización económica con la supresión de impuestos tradicionales y muy

⁶La economía, que había llevado entre 1810 y 1850 a una preeminencia de la producción artesanal, hizo crisis con la llegada de la tecnología y llevó a la consecuente ruina progresiva del artesanado.

⁷ Guerra de los Supremos en 1840; 1851 la guerra de hacendados y esclavistas contra las reformas programáticas del gobierno liberal; 1860 la guerra del Cauca que buscaba la constitución federal en Estados Unidos de la Nueva Granada, resuelta con una convención que instituyó los Estados Unidos de Colombia; 1861-1863, guerra por la independencia de los estados; 1876, guerra de oposición en Antioquia contra la reforma liberal que dejaba la educación en manos de la iglesia; la guerra de la regeneración de 1884 y 1885, y la Guerra de los Mil Días de 1899 a 1902. Entre 1863 y 1885 además de las guerras hubo más de cincuenta revueltas armadas y el Estado de Antioquia tuvo más de cuarenta constituciones.

especialmente la separación de la iglesia y el estado, agredieron intereses de larga data especialmente relacionados con la propiedad. Por su parte la Regeneración conservadora en el poder a fines del siglo, buscó la unión nacional a través del regreso al centralismo político, la reanudación de relaciones entre la iglesia y el estado basada en el sistema de concordatos y la promulgación de una constitución definitiva, la de 1886, cuya vigencia expiró en 1991.

Una especie de voluntad de desunión, expresada en la imposibilidad de establecer una administración política ampliamente aceptada y entendida como un defecto atávico de la nación, según José Ma. Samper (1828-1888)⁸, se debió a cuatro circunstancias: la influencia de la sangre española, de naturaleza vanidosa y petulante, defectos adquiridos hereditariamente por los colombianos; la promiscuidad de las castas: los mulatos también vanidosos y petulantes lo eran en mayor grado que los demás por causa de las mezclas; la índole o naturaleza propia de la democracia, que llevaba a los ciudadanos a creer en su propio valer, y las condiciones topográficas de un país de grandes extensiones incomunicadas, que posibilitaba el desarrollo de tipos de personalidad local, y generaba ideas de autonomía.

Como consecuencia, la aplicación en la práctica del concepto de „ciudadanía“, necesario para dotar a la población de un sentido de legitimidad y pertenencia a una unidad abstracta, fue refinándose en la diferenciación. A sus atributos generales: ser buen padre, buen hijo y alguien dispuesto a morir por la patria, se sumaron aún por la vía constitucional los propios de un patrón de vida concordante con la riqueza, tales como ser propietario, tener oficio o profesión bien remunerado e independiente, es decir ser terrateniente o comerciante, y aún otros atributos no explícitos, pero no por ello menos importantes, que señalaban la pertenencia a la sociedad civilizada resumidos en la práctica y el cultivo de las letras.

Para 1887 Bogotá era la guía intelectual de la nación, el gusto se inclinaba especialmente a la poesía y la novela románticas, autores como Victor Hugo o Lamartine llegaron a ser conocidos en medios populares a través de la prensa. Hubo una gran actividad alrededor de la literatura al punto que se llegó a institucionalizar el título de Atenas Suramericana para la ciudad, lo que coincidió con la alta valoración de la cultura letrada como requisito para obtener el respeto social.

⁸ Referido por Jaime Jaramillo Uribe en *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Temis, 1982, pp. 207-219.

La educación de los intelectuales, además de los colegios y universidades donde se formaban principalmente en derecho, exigía viajar a Europa, y París fue el destino cultural favorito⁹: Hablar francés era común en las familias de la élite bogotana. Aunque en las postrimerías del siglo, la nación conservadora volviera sus ojos a España, “el regreso de Colombia a sí misma, liberada de los espejismos de una Europa decadente”¹⁰. El mejor ejemplo de ésta situación lo encontramos en la zarzuela *Similia Similibus* (1883), de Teresa Tanco de Herrera (1864-1945), que caricaturiza el gusto afrancesado de la joven esposa de un hacendado de la sabana de Bogotá, a quien su marido engaña con falsos profesores de francés y moda, con el fin de que recupere su gusto por lo local¹¹.

El espacio informal de la educación lo constituyeron los cafés literarios, reuniones caracterizadas porque sus asiduos eran futuros herederos de grandes haciendas o miembros de familias acomodadas, intelectuales que a veces se retiraban al campo para desarrollar sus talentos de letrados. Estos grupos casi que se constituyeron en dinastías de la cultura y del poder político: los Pombo, Marroquín, Carrasquilla, Samper y Arboleda, entre otros. Cabe anotar que los estudiantes ricos de provincia, que se trasladaban a Bogotá para realizar estudios universitarios también pertenecieron a esos círculos.

La diferenciación de los ciudadanos en Bogotá entre los señores, cachacos y calzados que contrastaban con los criados, guaches y ruanetas, en una jerarquía de la cotidianidad, se hizo mucho más compleja con el paso del siglo, si se considera su extensión a los espacios rurales, y a las otras ciudades¹² de un país cambiante en términos de regiones y territorios¹³. La variedad social llevó a los estudiosos de tradiciones a clasificar los pobladores en una escala muy amplia de “tipos nacionales”, la referencia es importante porque el bambuco, elemento significativo de la nación, fue caracterizado, como los sujetos, según criterios similares.

⁹ Martínez Fréderik, *El nacionalismo cosmopolita* (1845-1900), Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001, p.212.

¹⁰ Martínez, op. cit, p. 465.

¹¹ El texto completo de la obra fue publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, Tomo III, Bogotá, 20 diciembre de 1883, p. 114.

¹² Aún se usa en círculos pretendidamente selectos la expresión “gente bien pero de provincia”, para referirse a personas provenientes de clases altas de ciudades diferentes a Bogotá.

¹³ En 1830 se separan Venezuela y Ecuador y Panamá en 1903.



Imagen 1 – Coriolano Leudo: *La mantilla*¹⁴

Posiblemente una de las acciones más impactantes que tuvo lugar a partir del interés por las letras y la cultura, haya sido el desarrollo de la prensa escrita. Un catálogo de la prensa del siglo XIX¹⁵ reseña 1348 publicaciones periódicas a lo largo del siglo, no sólo de Bogotá, también de otras ciudades del país. En la lista figuran revistas especializadas (de medicina o agricultura, por ejemplo), anuncios, memorias, manifiestos, boletines de instrucción pública y de otras actividades especialmente comerciales, prensa religiosa, prensa gubernamental, almanaques, revistas literarias y de cultura, periódicos políticos, de crítica social, de sátira política, misceláneas y periódicos escolares, periódicos femeninos¹⁶,

¹⁴ <http://www.colarte.com/graficas/pintores/LeudoCoriolano/LeuC0114.jpg>

¹⁵ “Catálogo de prensa del siglo XIX”, en *Revista Senderos*, vol. II, No. 29-30, Bogotá, Biblioteca Nacional, 1994.

¹⁶ Mencionamos algunos: “1866-67 *El Álbum* (Corozal), periódico destinado al bello sexo, 1872 *El Museo Literario* (Mompox), periódico destinado al bello sexo, 1872 *El Amigo* (Medellín), periódico destinado al bello sexo”.

periódicos para niños¹⁷ y de instrucción popular¹⁸. Muchas de esas publicaciones no sobrepasaban pocos números y varias de las dedicadas a literatura circularon en manuscritos.

Los periódicos y otras publicaciones ejercieron su influencia aún, como señala Jaramillo Uribe¹⁹, en los medios populares, tanto a través de la consolidación de una memoria histórica de la patria, que la mayoría de las veces escatimaba referencias a hechos anteriores a la independencia, como también a través de una pedagogía del romanticismo.

La música hizo presencia en varias publicaciones a lo largo del siglo XIX, mayormente a través de partituras litografiadas destinadas a aficionados a tocar piano o a cantar. Del tema musical, bien fuera publicando artículos o partituras se ocuparon: *Revista Ilustrada* (1898-1899), *Repertorio Colombiano* (1878-1898), *El Neo-Granadino* (1848-1857), *El Día* (1840-1851), *La Música* (1866), *Lira Granadina* (1836), *Lira de Los Andes* (1865), *Lira Antioqueña* (1886) y especialmente, en medio de las desgracias de la Guerra de los Mil Días *Revista musical: periódico de música y literatura* (1900-1901), que dirigió el compositor y maestro Gonzalo Vidal, utilizando la primera imprenta de música traída al país. El repertorio publicado consistió en su mayoría de obras, en géneros de moda, vales, canciones, contradanzas y polkas para piano, salvo en la revista de Vidal, más actualizada, que publicó reducciones de fragmentos de ópera y un movimiento de sonata, junto a las obras de autores locales.

Cabe señalar también que desde mediados del siglo el consumo de revistas y periódicos por suscripción era común en muchos lugares y los costumbristas señalan que en casas de hacienda, las personas atesoraban colecciones completas de revistas españolas o francesas. Ello explica el uso frecuente de poemas publicados en revistas, periódicos y cuadernos de poesía, para musicalizarlos y convertirlos en canciones, como veremos en un ejemplo emblemático, más adelante.

La práctica de la canción había sido relevante desde el comienzo de la república y en lo que se relaciona con la configuración de la patria y su historia, el género se conocía como „canción patriótica” o „canción nacional”. Cumplía un papel unificador en los salones y en espacios menos

¹⁷ “1870 *La Aurora* (Bogotá) periódico destinado a los niños de uno u otro sexo, 1876 *El álbum de los niños* (Tunja) periódico de instrucción y recreo”.

¹⁸ “1864 *El Sol de la Patria* (Cartagena), periódico artístico literario de instrucción popular”.

¹⁹ Especialmente a través de traducciones de textos de autores franceses. Jaramillo Uribe, op. cit. P. 159.

selectos, solemnizaba las efemérides patrias y en modelos apropiados para el canto colectivo funcionaba como elemento de cohesión social²⁰.

En los turbulentos inicios de la era independiente, las canciones de uso público inmediato, tenían fuerte carga emocional, debido a su función de despertar sentimientos heroicos. La estructura se basaba en modelos españoles de copla o tonada, tal el caso de *Volad ciudadanos*²¹, cantada para despedir el ejército de Antonio Nariño que salió de la capital a luchar en Pasto el 23 de septiembre de 1813:

Coro: “Volad ciudadanos / valientes volad / volad en demanda / de la libertad.”

Estrofas: “Tres siglos de muerte / pasados ya van / de gloria la aurora / reluciendo está / la patria saliendo / de cautividad / con su voz os dice / tierna y maternal: (estribillo)”.

“Nariño el patriota / Leiva, Campomán / y otros mil valientes / conocer harán, / que es vano su intento / risible su plan / que un pueblo que quiere / ser libre, será”...

Las canciones patrióticas como guardianas de la memoria común, a menudo eran obras largas, con estrofas en versos endecasílabos, más prestigiosos y apropiados para la consolidación artística de los hechos reseñados. *La Campaña de Bogotá, canto heroyco*, escrita por José Ma. Salazar (1785-1828)²², es una canción temprana que recuerda los ancestros indígenas despojados, el régimen del terror y los esfuerzos por la libertad. Con un estribillo: “Tres veces aquel astro luminoso, / Que al Universo con su fuego anima, / Había completado el año triste²³ / Del cautiverio de la

²⁰ Son frecuentes en los textos de los viajeros, especialmente en el libro de Charle Cochrane, *Viajes por Colombia 1823-1824*, quien vivió en el país la época de consolidación de las independencias, las referencias a la práctica extendida de la canción nacional, cuya interpretación era “una ocasión festiva”.

²¹ Ibáñez, Pedro, *Crónicas de Bogotá*, tomo III, consultado en: www.revistacredencial.com/credencial_historia/libros/Bicentenario/poesiapatrotica.html

²² La edición de 1820 informa. “Por el Autor de la memoria Biográfica de la Nueva Granada, hoy Cundinamarca, miembro de su último Congreso, hijo benemérito de la Provincia de Antioquia, en el departamento de Cundinamarca”, Bogotá, Imprenta del C.B.E., año 1820.

²³ 1816, cuando Pablo Morillo llega a Bogotá e instaura el conocido como Régimen del Terror.

Patria mía: /”, y 84 cuartetos, sintetiza los dolores de la lucha que culmina en un final feliz: “Y tu saliste entonces presuroso / ¡O Sol!²⁴ Padre sagrado de los Incas / Para alumbrar al Colombiano suelo / Con nuevo resplandor, nueva alegría”.

Avanzado el siglo, las canciones habían cumplido un papel de memoria y podían expresar sentimientos de gratitud y orgullo sin narrar eventos. A manera de ejemplo presentamos el estribillo y dos estrofas de una canción patriótica de mediados de siglo²⁵:

Coro: “Rindamos homenaje / a la inmortal memoria / de aquellos que con gloria / nos dieron libertad.”

Estrofa: “Pero sonó la hora / que el cielo siempre justo / y con tenaz constancia al inocente pueblo / del despotismo fiero le quiso señalar.”

Es posible que la canción patriótica en su versión musicalizada usara modelos variados de bambuco cantado. Lo que sí podemos confirmar es que para las letras de bambucos, la construcción sobre metro octosílabo es la más recurrida, lo que significa que prevalece el modelo de copla sobre metros más exigentes. Como veremos a continuación para el caso de la música instrumental, los textos que contribuyeron a consolidar el bambuco como música nacional, reconocen su papel como motivador, casi que responsable del éxito de los héroes nacionales en batalla.

2. Costumbre y tradición

Quizás en cuanto costumbre, resulte aventurado en términos de historia hablar de prácticas muy antiguas repetidas sin variaciones, máxime cuando la configuración de la nación no ha sido clara en términos políticos, y menos, culturales. Pero que las costumbres identificadas por los intelectuales son de corta duración es perceptible, dados los lapsos breves e intensos en producción de discursos.

²⁴ Ortografía del original.

²⁵ Díaz Piedrahita, Santiago, “La poesía patriótica en el siglo XIX. Hacia un himno nacional.” Consultado en: www.revistacredencial.com/credencial_historia/libros/Bicentenario/poesiapatrotica.html

También en términos de costumbre podemos aceptar que ésta fue construida y configurada como memoria seleccionada a través de la “religión cívica” que apelaba a la fidelidad básica a la patria y sus héroes, convertida en lealtad a la nación, con prevalencia sobre otras lealtades, especialmente las regionales, en permanente conflicto con el centro del país.

Que el bambuco colabora con el propósito de la religión cívica, figura en los testimonios que lo ubican como música de las bandas de los batallones de los ejércitos patriotas de las guerras de independencia. Si bien ellos son de valor incierto, nada ha impedido que los hechos permanezcan como tales en la memoria construida de la nación, como vemos enseguida.

2.1 Bambuco patriótico y político

Al bambuco se le atribuye la carga emocional que contribuyó al triunfo del general José Ma. Córdoba en la Batalla de Ayacucho (1824), que selló la independencia del Perú. A propósito se lee en las memorias del coronel Manuel Antonio López:

“Tenían regulares bandas el *Voltijeros*, *Rifles*, *La Legión Peruana*, y el *Número 1° del Perú*, pero la favorita de todo el ejército era la del *Vencedor*, aunque sólo de cornetas, cornetines, pitos y tambores, por su mayor y más diestro personal y su abundante repertorio. En competencia unas con otras habían venido durante la campaña trasladándonos en espíritu a nuestros hogares y pueblos, y volviéndonos con encanto a las querencias de la memoria del soldado; pero en la sublime expectación de esta mañana, el tumulto de sus golpes de armonía fue para nosotros licor de gloria -ni había otro con qué embriagarnos-, y sentíamos que fundía el corazón de 6000 hombres en uno solo, ardiente y grande como la *América*”²⁶.

Con respecto a la participación del bambuco en la Batalla de Ayacucho, dice:

²⁶ López, Manuel Antonio, *Recuerdos históricos*, Academia Alternativa de la Historia, Fundación Caucana de Patrimonio Intelectual, 2010, p. 253.

“Imagínese la belleza de aquel *general de veinticinco* años en ese instante sublime. Con su ligero uniforme azul, sin más gala que su juventud y su espada, agitando con la mano derecha su blanco sombrero de jipijapa y rigiendo con la izquierda el favorito castaño claro habituado por él a cabriolar y saltar, su rostro encendido como el de *Apolo* fulminaba el coraje de su alma, y sus palabras vibraron como rayos por entre aquel horizonte de pólvora y de truenos en que íbamos a envolvernos. Repetida por cada jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda del *Voltijeros*, rompió el bambuco, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte; los soldados, ebrios de entusiasmo, se sintieron más que nunca invencibles; y entre frenéticos vivas a la libertad y al Libertador, que eran nuestro grito de guerra, avanzó rectamente esa cuádruple legión de enconados leones, reprimida hacía casi dos horas por la diestra mano de su amo”.²⁷

Tal y como se aprecia en los textos citados, el bambuco instrumental, como aire nacional era reconocido colectivamente como propio por los soldados. Ahora bien, existe una línea de tradición cuyo rastro ha sido difícil de seguir y que hace decir al Dr. Joaquín Piñeros Corpas que ese bambuco inicialmente no identificado, se trataba de *La Guaneña*, bambuco pastuso de comienzos del siglo XIX²⁸:



Imagen 2 – La guaneña (transcripción)

La obra, tal y como se interpreta hoy y como figura en la transcripción, exhibe varias de las características musicales reconocidas y adoptadas para

²⁷ López, Manuel Antonio, op. cit. p. 279

²⁸ Folleto del CD *La Música del Libertador*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, (s.f.), sin numeración de páginas.

la escritura del bambuco desde finales del siglo XIX, por su parte la letra trata de la inconstancia amorosa de una ñapanga²⁹ apodada Guaneña.

“Guay que sí, guay que no, / la guaneña me engañó”. “Por un peso y cuatro reales (versión actual), por cuatro reales y medio (versión antigua) / con tal que la quiera yo”. Y una noche a media noche, / al tambo se me largó. / Ñapanga pa” mentirosa / en Pasto jamás se vio”.

Este bambuco ha llegado a ser considerado como himno popular del Departamento de Nariño, donde se interpreta en fiestas religiosas, cívicas y carnavales. Su uso como música militar patriótica está reseñado también en la Batalla de Bomboná de 1822 (en ese caso contra Bolívar), en la Guerra de los Mil Días y en la guerra colombo peruana de 1932.

El poema *El Bambuco*, de Rafael Pombo (1833-1912), publicado en Nueva York en 1872 y en la revista *Mundo Nuevo* de Bogotá en 1943 replica y confirma el papel del bambuco en el triunfo de Ayacucho, (estrofas 74 y 75):

“También el bambuco fue / música de la victoria, / y aunque lo olvide la historia / yo se lo recordaré: /
“Él a Córdoba marcó, su paso de vencedores. / y de los libertadores / la hazaña solemnizó”.³⁰

Si se tocó o no *La guaneña* como bambuco patriótico en la Batalla de Ayacucho, no impide que reconozcamos la pertinencia de la construcción discursiva que constituyó esa música como semilla gloriosa y sin par de la música nacional.

Y finalmente, a pesar de los deseos de Pombo, el bambuco no solemnizó el éxito de los libertadores porque otra tradición discursiva nos informa que el triunfo en la Batalla de Boyacá se realizó a los compases de la contradanza *La vencedora*, y la entrada del ejército victorioso a Bogotá bajo los de la contradanza *La Libertadora*. Estas fueron piezas favoritas de Bolívar, quien a sus dotes de militar sumaba las de buen bailarín en una

²⁹ Como ñapangas se conoció a las mujeres que seguían a los batallones, sirviendo en oficios varios para comodidad de los soldados.

³⁰ Pombo, Rafael, poema *El Bambuco*, consultado en:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/pombo/pombo3.htm>

época en que la contradanza era la moda en los bailes de palacio. Las dos partituras fueron publicadas el 20 de julio de 1884, como homenaje al Grito de Independencia, en el *Papel Periódico Ilustrado*, páginas 400 y 382, respectivamente.

También de Pombo encontramos otro poema titulado *Bambuco Patriótico*, escrito en 1885. En 19 cuartetos de verso octosílabo su patriotismo está teñido de militancia política. En el texto defiende los propósitos de la Regeneración conservadora, y clama por la unión de la patria, por encima de intereses regionalistas:

“Sólo nosotros – gigante / partido en pedazos mil - / sentimos alma de atlante / en covachas de reptil”³¹.

Palonegro, un bambuco que durante años se atribuyó a un autor anónimo, hoy se reconoce como de Eleuterio Sánchez (c. 1835-c.1880). Tiene por título el nombre de una de las batallas más importantes de la Guerra de los Mil Días. La batalla de Palonegro, que tuvo lugar en Santander entre el 11 y el 25 de mayo de 1890 marcó el triunfo conservador, dado que a partir de allí el ejército de los liberales prácticamente se desintegró y éstos continuaron luchando bajo la modalidad de guerra de guerrillas.

La musicóloga Ellie Anne Duque buscó partituras de obras alusivas a ésta guerra y encontró marchas, un pasillo y danzas, además de *Palonegro*. Llama la atención que ésta es la única de las obras reseñadas que no se conserva como alcoholígrafo o publicación. De ella tan sólo se encontró un manuscrito en el archivo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá³², del que no hay otra información.

Tal vez porque ese bambuco está relacionado con la victoria de uno de los partidos en confrontación, menos que música patriótica representa la inveterada tendencia nacional al atomismo, ya mencionada.

³¹ Pombo, Rafael, *Bambucos patrióticos*, consultado: [enwww.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/site/67.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/site/67.htm)

³² Duque, EllieAnne, “Música en tiempos de guerra” en Sánchez, Gonzalo; Aguilera, Mario (eds.), *Memoria de un país en guerra*, Bogotá, Planeta, 2001, p. 252.

3.1 Bambuco de salón

Domingo de Caycedo Sanz de Santamaría fue vicepresidente en 1830, también vicepresidente del general venezolano Rafael Urdaneta, quien por presiones debió abandonar el cargo y presidente en sustitución en 1831. En 1818 nació su hija Carmen Caycedo y Jurado. Un profesor de música de Carmen, le escribió un cuaderno con piezas para guitarra, entre las que figura el bambuco *El Aguacerito*.



Imagen 3- El bambuco de Ramón Torres Méndez³³



Imagen 4- Anónimo: El aguacerito, bambuco. (Cuaderno de guitarra de Carmen Caycedo)

³³ Ramón Torres Méndez (1809-1885) *El bambuco*, tomado de: <http://old.lablao.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1994/images/imagen9.jpg>

Del cuaderno no se supo nada hasta cuando el historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo encontró, lo entregó en custodia al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, entidad que en septiembre de 1977 dio a conocer el repertorio en un concierto especial en la Sala Bolívar del Palacio de San Carlos, presidencial entonces, y luego publicó una grabación de las obras.

Además del bambuco, única obra del género, el cuaderno contiene contradanzas, vales, un pasillo, un baile inglés y dos obras sin atribución de género. Y aunque algunos estudiosos han sugerido que Carmen Caycedo pudo haber sido una concertista de guitarra, el repertorio desmiente tal hipótesis. Se trata de piezas breves, sencillas, con un bajo a manera de acompañamiento, música para el hogar y la vida familiar.

Ahora bien, no hay nada en común entre un bambuco como *La Guaneña* y éste. Nada de síncopas, o ambigüedades métricas. Aunque la miniatura no tiene indicaciones de tempo o algún otro signo de expresión, musicalmente está más asociada con los vales de la colección que con cualquier otro bambuco en coplas de metro octosilábico o instrumental belicista.

Y aquí entramos en un mundo hipotético en el que la iconografía puede tener la palabra, la obra *El Bambuco* del pintor de costumbres Ramón Torres Méndez, incluida al comienzo de ésta sección, nos muestra a elegantes bailarines de bambuco en un salón neogranadino. Esta obra ha molestado a quienes han defendido la idea del bambuco como propiedad y representación de grupos no pertenecientes a la élite. Para compensar, atribuyen al mismo Torres Méndez una representación del bambuco, ésta vez campesino, en su obra *Baile de campesinos*³⁴. Si bien el pintor no descuidó ningún detalle en la imagen, no identificó la danza como bambuco. En contraste señala el género en otro de sus cuadros cuando se trata del baile de torbellino.

³⁴ Aquí se verifica el surgimiento de una nueva tradición discursiva.



Imagen 5- Torres Méndez: Baile de campesinos³⁵



Imagen 6-Torres Méndez: El Torbellino³⁶

³⁵ Tomado de:
<http://www.revistacredencial.com/imagenes/fotos/libros/Bicentenario/edicion%20250/PORTADAM.gif>

El periódico *El Tiempo* del 1 de marzo de 1859³⁷ anunció la llegada a Bogotá para la venta, de algunos ejemplares de composiciones de Manuel María Párraga (c.1820-c.1890), pianista venezolano, en su momento neogranadino, que se radicó por algún tiempo en la capital. La edición, realizada por Breitkopf & Härtel de Leipzig titulaba una de las piezas: *El bambuco. Aires nacionales neogranadinos variados para piano op. 14*³⁸.

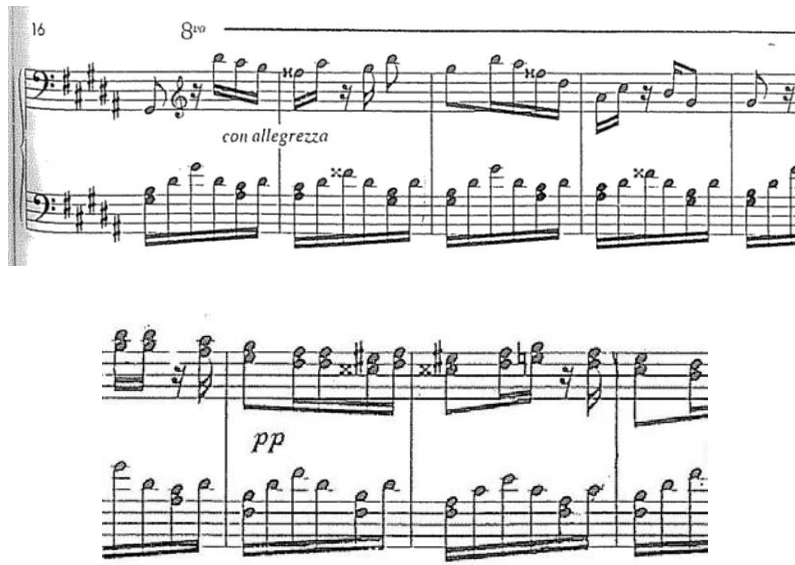


Imagen 7- Párraga: *El bambuco. Aires nacionales neogranadinos variados para piano op. 14*

En la partitura encontramos que la métrica coincide con la de *El Aguacero*. La obra, salvo en la introducción y la coda, está estructurada en secciones sucesivas, cada una de las cuales presenta ideas musicales que parecen variaciones de una fórmula básica. Puede entenderse como una estilización para piano de salón o de concierto, de giros y formas melódicas

³⁶ Tomado de:

<http://img408.imageshack.us/img408/6536/eltorbellinobaileentier.jpg>

³⁷ Dato tomado de Restrepo Duque, Hernán, *A mi cántenme un bambuco*, Medellín, Edición Autores Antioqueños, vol. 28, 1986, pp. 129-130.

³⁸ Párraga, Manuel María, *El bambuco. Aires variados neo-granadinos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1991, pp. 11-19.

de uso común. Su acompañamiento tiene de neogranadino la influencia de joropo, música actualmente nacional de Venezuela.

De lo anterior podemos inferir que en la amplia geografía de la Gran Colombia, los bambucos según su ubicación geográfica, lejos de pertenecer a un concepto unificado, eran fusiones, si se me permite el arcaísmo, de prácticas de gusto preferente según la región.

Y esa métrica para el bambuco parece haberse mantenido en el tiempo. La encontramos en algunos de los *Trescientos trozos en el sentimiento popular* escritos entre 1927 y 1939 por el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), como una serie de obras para piano en las que privilegia aires andinos de bambuco y torbellino³⁹.



Imagen 8- Uribe Holguín: Trozo en el sentimiento popular, op. 22 No. 1

Esta pieza es importante en el contexto de nuestro estudio porque inicialmente formó parte de una colección que el compositor agrupó bajo el título de *Veinte bambucos*. En la serie, Uribe Holguín además de ésta escritura, utiliza la más conocida de alternancia 6/8 - 3/4.

1.1 Bambuco popular

Es necesario aclarar que al referirnos a bambuco popular estamos reconociendo un proceso de extrañamiento en el que el género va siendo

³⁹ Uribe Holguín, Guillermo, *Trozo en el sentimiento popular* op. 22 No. 1, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1978, p. 17.

llevado a implicar una caracterización folclórica, cuya concepción de lo popular, ya presentada, es fundamental.

El proceso de hacer folclórico al bambuco puede verse como una confrontación entre la oralidad y la escritura, donde la primera, a pesar de su fuerza, es excluida de un posible plano estético frente a una cultura escrita, privilegiada como rasgo de civilización. Otra implicación del mismo fenómeno es que una sociedad construyendo folclor, escoge los elementos que la proyectan al futuro y no las que lo atan al pasado, visto como primitivo.

El caso del bambuco es paradigmático porque el baile colectivo es transformado en danza coreografiada en el proceso de convertirlo en objeto folclórico. Al paso básico, conocido como “escobillado”, se le adapta una trama argumental, vestuario y coreografía, difícilmente imaginables como prácticas cotidianas. Una vez organizada, la danza de bambuco toma las características de los productos destinados a los escenarios, como se expresó anteriormente, lo popular como objeto para ser observado.

Como en efecto observa Rafael Pombo en la segunda parte de su poema *El Bambuco*, donde alude al baile del bambuco caucano acompañado por tamboril y bandola y dos parejas de canto, una haciendo las coplas y la segunda animando el ambiente con “vivas”⁴⁰. En el poema que describe juegos de seducción, la danza es calificada de “hechicera”, las bailarinas son ñapangas esculturales mezcla de indias y españolas, con talles de jazmín y brazos en jarra y rostro candoroso.

“¡La eterna historia de amor! / ¡Ley que natura instituye! / la mujer
siguiendo al que huye / y huyendo al perseguidor”.⁴¹

Por otra parte la acuarela *El Bambuco* de Edward Walhouse (1817-1895) representa dos parejas bailando bambuco en una reunión de vecinos, vestidos con trajes en los colores que identifican su pertenencia a la sociedad rural del altiplano cundiboyacense, zona geográfica de donde se ha dicho, fueron tomados los rudimentos de la danza.

⁴⁰ Pombo, *El Bambuco*, op. cit. estrofas 42 y 47.

⁴¹ Pombo, *El Bambuco*, op. cit. estrofa 45, otras referencias en las estrofas 44 y 46.



Imagen 9- Edward Walhouse Mark⁴², *El bambuco*, 1845

Ésta es una reinterpretación del contexto rural, con características de estilización, en el interés de darle un estatus artístico. A pesar de las dificultades que ofrece la imagen para reparar en detalles, ninguno de los bailarines usa pañuelo rabo“e gallo⁴³, hoy fundamental en la coreografía, por ser elemento central del proceso de seducción. Posiblemente en la actualidad, el lugar del país donde se tiene identificado un origen coreográfico del bambuco es el Departamento del Huila, que por acuerdo del Instituto Huilense de Cultura, en 1982 adoptó el traje típico y la coreografía del bambuco sanjuanero “recogida a principios de este siglo por el costumbrista huilense David Rivero Moya”⁴⁴.

Éste, a su vez, usó como fuente los bailes investigados por el maestro Jacinto Jaramillo, a quien se reconoce entre nosotros como el gestor del ballet folclórico. Los ocho momentos del bambuco: invitación, retroceso, ochos, arrastrada de ala, persecución, arrodillada y salida, representan la trama de una exitosa conquista amorosa. Dos elementos lo caracterizan: el

⁴² Tomado de <http://www.museonacional.gov.co/sites/ojosb/ojosart.html>

⁴³ Pañuelo rojo amarrado al cuello.

⁴⁴ Acuerdo 006 de 1982 emanado de la junta Directiva del Instituto Huilense de Cultura. Consultado en: <http://colombianeivahuila.blogspot.com/2011/07/asi-es-la-coreografia-del-bambuco.html>

paso escobillado, imposible de describir para quien informa, y los juegos con el pañuelo.

El proceso de adaptar coreografía, vestuario y demás elementos para la danza puede asimilarse en la escritura a la fijación de sus características en una pauta documental. La danza del bambuco se configura entonces como una tradición inventada para ser mantenida como un canon que actualiza antiguos hábitos.

Otro evento de particular relevancia para señalar la tensión entre oralidad y escritura en referencia al bambuco lo encontramos en la relación entre el canto y la forma de copla, favorita para los textos. La necesidad y el placer del canto, confirmados por escritores costumbristas, nos lleva a buscar razones para explicar la idea de que las letras de bambuco fueron por algún tiempo, formas de repentización.

Volvamos a Pombo. En la estrofa 6, encontramos el bambuco sin autoría identificada:

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

Y acrecienta más allá de su retórica, la característica de ser el bambuco una obra anónima⁴⁵:

“Nadie lo hizo, porque nos / disfrutamos del derecho / de recibirlo ya hecho
/ todo de manos de Dios”.

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

El poema señala un anonimato creativo, incompatible con el criterio de “obra de autor” reconocido como una de las conquistas de la individualidad en occidente a partir del Renacimiento y recurrido para valorar altos niveles de producción artística o conocimiento según el caso.

Al respecto coinciden Pombo en 1872 y Daniel Zamudio en 1935. Para el estudioso del folclor, quien reconoce el enorme gusto por el bambuco (hablando desde Bogotá) de los colombianos, “el creador no es anónimo, es

⁴⁵ Pombo, *El Bambuco*, op. cit. estrofas 8 y 10.

el pueblo”, y recalca “cualquier bambuco de un autor cualquiera puede servir para estudiarlo”⁴⁶, y Pombo confirma ese saber común:

“Mágico el más obediente, / camaleón musical, / siempre el mismo original,
/ pero siempre diferente”.⁴⁷

Al parecer la amplia práctica, uso y consumo diríamos hoy, del bambuco, lo convierte en algo sabido que pertenece a un tipo de oralidad mixta a la que se suman los que quieren “componerlo”, como expresó Pombo:

“Su ritmo vago y traidor / desespera a los maestros; / pero aquí nacemos
diestros / y con patentes de autor”.⁴⁸

Como en tantos otros casos de práctica extendida, el bambuco de todos, no precisaba la escritura, pero el proyecto de llevar la nación a la modernidad y lejos de la barbarie, como vimos para la danza, la hizo necesaria. El bambuco se pautó y su escritura continúa “desesperando” a los maestros.

Debemos preguntarnos, ¿qué significa eso de “su ritmo vago y traidor”? Para el también estudioso Justiniano Rosales, el bambuco es difícil en términos de pauta, reconoce que no se puede escribir⁴⁹. Sin embargo Rosales acepta que un artista como Emilio Murillo “ha dignificado los aires populares, especialmente el pasillo y el bambuco, hasta el punto de haber logrado hacer con éstos, piezas verdaderamente admirables; tanto que algunos pianistas de la raza los han escogido para tocarlos como números de concierto”⁵⁰.

El ritmo “vago y traidor” radica en el absurdo que resulta de su transcripción melódica a la isocronía de la métrica tonal. Para Zamudio, la característica rítmica del bambuco es un esquema de “polirritmia sucesiva”:

⁴⁶ Zamudio, Daniel, “El folklore musical en Colombia”, suplemento de la *Revista de Indias*, No. 14, Bogotá, 1935, p. 17.

⁴⁷ Pombo, *El Bambuco*, op. cit. estrofa 23.

⁴⁸ Pombo, *El Bambuco*, op. cit. estrofa 26.

⁴⁹ Rosales, Justiniano, “La música en Colombia y sus cultivadores”, en *Boletín de la Unión Panamericana*, Washington, mayo 1927, p. 454.

⁵⁰ Rosales, Justiniano, op. cit. p 458.

5/8 - 7/8 - 5/8 - 6/8- 5/8...6/8 - 5/8 - 7/8 - 5/8 - 6/8...5/8 - 6/8, con un efecto de dilación en la resolución de la cadencia media y otro antes de la cadencia final. Y señala, “basta de ejemplos, todas las demás composiciones del género acusan las mismas características, son iguales. Por tanto no hay *los* bambucos, hay *el* bambuco”.⁵¹

Años después, la polirritmia como elemento característico también fue señalada para músicas del Chocó: Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea estudiaron música de chirimías⁵² como aguabajo y jota y adoptaron 6/8 como la métrica adecuada para pautarlas, señalando que mantienen una superposición de patrones de variación rítmica en tres o cuatro planos de simultaneidad, además de las modificaciones propias de la melodía. Su estudio los llevó a plantear dos hipótesis sobre el origen del “auténtico” bambuco: primera, el bambuco deriva de formas como el aguabajo y la jota chocoanas y segunda, el bambuco, el aguabajo y la jota derivan de una fuente común⁵³. Aunque no es de nuestro interés tratar del origen del bambuco, los ancestros africanos sugeridos por las hipótesis de Pardo Tovar y Pinzón Urrea, llevaron también a otros maestros a desesperadas discusiones.

Volviendo al bambuco de Zamudio, la idea de polirritmia sucesiva se refería a la flexibilidad rítmica de las melodías, rasgo arcaico emparentado con fraseos asimétricos y acentos desplazados que compositores como Emilio Murillo (1880-1942) uniformaron. Pero como lo popular en su aspecto transgresor reaparece en el arte, vale la pena señalar que autores como Guillermo Uribe Holguín en sus trescientos trozos para piano ya mencionados, explora justamente la característica de polirritmia sucesiva del bambuco, y que el pianista y compositor Antonio María Valencia (1904-1952), usó la polirritmia sucesiva en su versión para piano del bambuco caucano *El Sotareño*, compuesto por Francisco Diago (1867-1945), para su obra *Chirimía y Bambuco sotareño* (c. 1930)⁵⁴.

⁵¹ Zamudio, op. cit. pp. 18-19.

⁵² Conjunto básico de chirimía (hoy reemplazada con clarinete), tambora, caja redoblante y platillos.

⁵³ Pardo Tovar, Andrés; Pinzón Urrea, Jesús, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Bogotá, Centro de Estudios Folclóricos y Musicales CEDIFIM, Universidad Nacional, 1961, p. 63.

⁵⁴ Gómez Vignes, Mario, *Imagen y obra de Antonio María Valencia II*, Cali, Corporación para la Cultura, 1991, p. 500.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 12/16. The first system is marked *sobriamente animado*. The second system, starting at measure 3, is marked *bien marcado el ritmo*. The third system, starting at measure 6, is marked *decididamente*. The fourth system, starting at measure 9, includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a tempo change to 4/4. The fifth system, starting at measure 11, includes a dynamic marking of *sf* (sforzando). The sixth system, starting at measure 14, includes a dynamic marking of *ff* and a tempo change to 12/16. The score is written in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

sobriamente animado

3

bien marcado el ritmo

6

decididamente

9

11

14

La anotación de “sólo hay „el“ bambuco” de Zamudio y alguna referencia de Pombo ya incluida, nos hablan de la modelación del canto a través de formas de copla. Repentizadas, las coplas se mantienen en algunas expresiones de versificación tales como trova paisa (que se acompaña como bambuco), contrapunteos, torbellinos versiaos, guabinas, piquerías y especialmente para nuestro caso, rajaleñas huilenses.

La oralidad de las rajaleñas⁵⁵ no ha sido pautada. Su transcripción continúa innecesaria y por ello nos interesa, pues desde la perspectiva del paso de oralidad a escriturano han accedido a una categoría estéticamente considerable. Picantes, satíricas o críticas, sus coplas hacen mofa o comentan todo tipo de temas.

A su vez son cuartetos de verso octosilábico, como buena parte de las letras de bambuco. Las rajaleñas se interpretan como un diálogo entre las voces y el grupo instrumental. La métrica de la sección instrumental mantiene la configuración 6/8 - 3/4, definida como marca para el bambuco. Por su parte las voces cantan con una gran flexibilidad rítmica como declamando, haciendo énfasis, pausas, acelerando o deteniéndose sobre patrones de gusto interpretativo.

En relación con lo anterior podemos citar nuevamente a Zamudio quien en otra de sus observaciones anota: “Pretender definir y resolver la escritura de este aire popular tomando por la base el acompañamiento, sería un grave error. Equivaldría a emitir un juicio sobre un cuadro pictórico estudiando el marco”⁵⁶.

Si comparamos la descripción del rajaleña con la cita de Zamudio, notamos que en la primera, cuando los cantantes intervienen, no hay acompañamiento, mientras que sí lo hay en el bambuco y Zamudio advierte que está en 6/8.

En el interior del Huila, a la rajaleña se la identifica como “bambuco crudo”, ésta como otras maneras de cantar reseñadas por los costumbristas han sido hasta hoy las formas de canto que ejercen la interlocución entre lo rural y lo urbano. Varias de ellas viven su reconocimiento en los espacios de festivales, torneos y algunos cursos en escuelas que se proponen mantenerlas.

Ahora bien, para configurar una tradición verosímil es preciso contar con un acervo de productos que justifiquen y garanticen su existencia, contando con los mecanismos propios del establecimiento de modelos y la

⁵⁵ También el rajaleña cabría, dado el origen de éstos cantos en los peones *rajaleñas* de las haciendas.

⁵⁶ Zamudio op. cit. p. 20.

participación de las nuevas instituciones diseminadoras, de resonancia más amplia que la prensa escrita.

2. Invención de la tradición

En este aparte nos referiremos brevemente a los elementos que colaboran en la invención de la tradición del bambuco como el *género* principal de la música nacional. La brevedad obedece al hecho de que cada uno es en sí mismo un capítulo de la complejidad del fenómeno histórico y resulta pretencioso pretender ofrecer en éste espacio algo más que algunos elementos claves.

2.1 El origen y la escritura

Rafael Pombo como ya citamos, sugiere que el bambuco es natural y nos fue dado por Dios, también hasta éste punto lo hemos registrado en el pacífico colombiano, Cauca, Chocó y Nariño, y el centro del país. Ya habíamos referido que hubo clasificaciones hechas por observación para diferenciar los diferentes tipos humanos y sus entornos en el país, pues bien, también para el bambuco hubo atribuciones según el lugar de proveniencia de la música: “lento y melancólico en Cauca y Valle, bullicioso en Antioquia, soñador y a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Bogotá, presuroso en Santander”, dicen Pardo Tovar y Pinzón Urrea⁵⁷, o “jacarandoso en Santander, nostálgico en el Cauca, melancólico en Cundinamarca y Boyacá, grito de gozo, eco de placer en el Tolima Grande”, según Perdomo Escobar⁵⁸.

Estas atribuciones y otras no dan un indicio de verosimilitud, pero si nos permiten inferir que muchas emocionalidades se expresan a través del bambuco. Para Perdomo además existe un bambuco lírico o neogranadino, un bambuco característico que es instrumental y un bambuco anónimo.

Al definir lo que es se implica lo que no es, y la preocupación por definir el auténtico bambuco pasa por la necesidad de encontrar su origen.

⁵⁷ Pardo Tovar, Andrés; Pinzón Urrea, Jesús, “Rítmica...”, op. Cit, p. 52.

⁵⁸ Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, A.B.C., 1963, p. 270-271.

Determinar el origen, como una manera de sancionar la identidad, permite dominar y controlar sus marcos de referencia.

“Porque ha fundido aquel aire / la indiana melancolía / con la africana ardientia / y el guapo andaluz donaire”⁵⁹.

Con estas palabras Rafael Pombo acepta el origen mestizo del bambuco. Sin embargo especialmente la presencia del ancestro africano, tal vez como primordial, no fue bien recibida por otros estudiosos. Primaron los prejuicios en código racial y de pobreza, en un país donde los negros llegaron para constituir una clase baja. Además, donde un rasgo de ciudadanía era la riqueza, el elemento africano no era una hipótesis para los discursos sobre el origen.

José Ignacio Perdomo Escobar toma sus datos sobre el bambuco del pacífico, de Luis Alfonso Londoño en uno de sus textos inéditos y cita: “bambuco, que nada tiene que ver con el verdadero bambuco”⁶⁰. Y en una nota aclaratoria de la edición de Cátedra de la novela *María* de Jorge Isaacs se lee:

“historiadores y geógrafos como Cantú y Malte- Brun, dicen, que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y músicas. Siendo el bambuco una música que nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traído 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 *Bambuk*, levemente alterado. (Esta opinión ha sido rechazada por musicólogos modernos)”⁶¹.

Negar el bambuco del pacífico como ancestro del género, llegó al punto en que el bambuco occidental se reconociera con el término de *bambuco viejo*, calificativo aplicado aún hoy a obras contemporáneas muy pocas veces escritas porque no necesitan partitura, y realizadas sobre los aún vigentes patrones de músicas afrocolombianas de marimba o chirimía.

⁵⁹ Pombo, Rafael *El bambuco*, op. cit. estrofa 25.

⁶⁰ Perdomo Escobar, op. cit. p. 283.

⁶¹ Isaacs, Jorge, *María*, Madrid, Cátedra, 2007, p.216.

Encontrada esa solución, los maestros que se propusieron “mejorar” el bambuco lo academizaron escribiéndolo en partituras, sobre estructuras fijas, “...los ritmos tradicionales colombianos (bambuco, pasillo, vals, guabina, danza, torbellino), quedaron consolidados en el régimen escritural del pentagrama”⁶². El bambuco escrito, considerado entonces como criollo, comenzó a ser identificado también como *tradicional*.

Para el recién creado bambuco tradicional, se necesitaron como insumo melodías populares, recogidas o inventadas, que en el proceso de reconfiguración perdieran la “monotonía” que les era propia. En opinión de los participantes en la fundación del bambuco tradicional, su trabajo para actualizar las formas rústicas era una especie de misión: Emilio Murillo declaró en 1924: “yo he sido y soy, un convencido en la labor que desde hace tiempo vengo desarrollando para estilizar y desmonotonizar nuestra música”⁶³.

Por su parte Pedro Morales Pino (1863-1926), vallecaucano que vivió en Bogotá y estudió armonía y contrapunto en la Academia Nacional de Música, reconocido entre otros por su aporte como el creador del bambuco-canción tipo, promovió la recolección de melodías campesinas para armonizarlas según los cánones de la armonía tonal y establecer un nuevo repertorio de músicas nacionales. Perdomo Escobar resalta: “... después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada y un arte verdadero”⁶⁴. El comentario apunta también a otras dos acciones de Morales Pino en pro de la nueva tradición, la creación y dirección de conjuntos de cuerdas pulsadas para interpretar los nuevos repertorios y la adición de un orden de cuerdas a la bandola.

Prevalece en los bambucos la elección de tonalidades menores, con paso a isotónica mayor, o modulación vecina a tonalidad mayor. En las canciones el cambio se da entre estrofas y en el bambuco instrumental como un cambio complementario de carácter en una de las tres secciones de la pieza.

⁶² Marulanda, Octavio, *Lecturas de música colombiana. Trío Morales Pino*, Bogotá, Instituto Distrital del Cultura y Turismo, 1988, p. 191.

⁶³ Periódico *Mundo al día*, Bogotá, marzo 18 de 1924, p. 6.

⁶⁴ Perdomo Escobar, *Historia...*, op. cit. p. 292.

Como elemento de unidad recurrente, especialmente en los bambucos canción, se usa la „cadencia melódica tipo“, bien como conclusión al final de secciones, de frases, como parte de la frase, o como frase de la obra. Esta cadencia incluye la síncopa de cauda, propia del bambuco tradicional. Cabe señalar que la secuencia melódica de la cadencia tipo como elemento de unidad de repertorios, se presenta ocasionalmente en guabinas y en pasillos, aunque en éstos últimos sin síncopa de cauda⁶⁵:

Cuatro preguntas (Bambuco)



La bogotana (Bambuco)



La bogotana (Bambuco)



La abstracción que proporciona la escritura tonal, permitió otro avance en términos de la nueva tradición: el establecimiento de repertorios. Las obras ya no morían, quedaban fijas y podían mantenerse a través de arreglos, transcripciones, versiones, y más adelante reutilizadas como referencias o citas en otras obras. Si a ello le sumamos la ampliación del

⁶⁵ Bambucos *Cuatro preguntas*, de Pedro Morales Pino y *La bogotana*, de Jorge Áñez (1892-1952), en Azula, Pilar; León Rengifo, Fernando; Rodríguez Melo, Martha Enna; *Canción andina colombiana en duetos: transcripción y aproximación documental*. Bogotá. (en publicación).

alfabetismo en los espacios urbanos y el surgimiento de poetas populares en términos de aceptación de sus obras, nos encontramos ante el fenómeno de una nueva camada de usuarios para éstas músicas. Ciudadanos advenedizos con afán de modernizarse y siguiendo la práctica inveterada, abandonaron como un lastre costumbres y prácticas que los ligaban a un pasado indeseable, para sumarse al desarrollo de las ciudades y reconfigurarse en esa modernidad.

Los cafés y tertuliaderos, más abundantes e informales en las primeras décadas del siglo XX, acogieron a poetas y otros versificadores de ocasión que departían con músicos en veladas animadas. No resulta absurdo, a pesar de la ironía con que se plantea en términos de la disputa con Guillermo Uribe Holguín, entonces director del Conservatorio Nacional, que en un escrito firmado con seudónimo, Rambla (¿?) haya homenajeado a Emilio Murillo, asiduo de los tertuliaderos y dueño de uno muy conocido, la cervecería Rosa Blanca, afirmando que la música nacional nació “en una noche de jolgorio entre el humo del tabaco y los vapores del vino... en el cálido refugio de los cafés”⁶⁶.

Además de la publicación de las obras en partituras, ésta tradición inventada trae consigo unos nuevos protagonistas que desplazarán a los compositores como protagonistas: los „intérpretes“. Ellos lideran el fenómeno de “expansión turística”⁶⁷, con el apoyo de la producción de discos (inicialmente en México y Estados Unidos), y la fundación de emisoras de radio.

2.2 Interpretación y “expansión turística” del bambuco canción

En 1908 se produce la primera grabación de una canción colombiana en los estudios de Columbia en México, el bambuco *El enterrador*, cuya partitura fue publicada por Jorge Áñez en su libro *Canciones y Recuerdos*,

⁶⁶ Rambla, “La música nacional y el homenaje a Emilio Murillo”, *El Tiempo*, Bogotá, 21 de diciembre de 1923, pp. 1 y 5.

⁶⁷ Rodríguez, Mariángela, “Cultura popular –cultura de masas-, un espacio para las identidades”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 4, No. 12, México, Universidad de Colima, 1991, p. 156.

como una composición con texto del poeta colombiano Julio Flórez (1867-1923) y música de Luis Romero⁶⁸.

En los datos del disco grabado por el dueto de Pelón y Marín, conformado en 1903 por Pelón Santamarta y Adolfo Marín, se reconoce como autor del texto a Francisco Garas, un poeta español y la música figura como de autor desconocido. Este bambuco es emblemático para analizar las verdades relativas de los géneros propios.

El texto fue publicado en el periódico *La Ilustración*, de Madrid, el 26 de agosto de 1883, p. 422 bajo el título *El sepulturero Simón*⁶⁹. Ya se ha mencionado que era usual musicalizar poemas que figuraban en publicaciones seriadas. La atribución de Áñez como autor de la letra a Julio Flórez (1867-1923), puede tener como explicaciones el hecho de que la obra fuera conocida localmente como parte de un repertorio favorecido en el gusto del público. Por su temática la poesía podía asociarse al romanticismo lúgubre de la obra del más conocido de los autores del momento, Julio Flórez, autor del poema titulado *Boda negra*, en el que un enterrador narra al poeta una historia tétrica.

Tanto la obra como los intérpretes de la grabación a que nos referimos fueron ampliamente conocidos en todo el continente, dado el hecho de que para viajar a México o Estados Unidos a grabar, recorrían las distancias en giras con presentaciones en diferentes países.

Lo anterior también implica que los repertorios no eran exclusivamente de obras colombianas, sino que incluían obras y géneros de autores de otros países. La historia del bambuco yucateco, que comienza a dar sus frutos en la segunda década del siglo XX, comienza con la llegada de Pelón y Marín

⁶⁸ Hasta el momento, desconocido. La partitura está reproducida con otros 18 bambucos en hojas sin numeración en: Áñez Jorge, *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Mundial, 1951.

⁶⁹ Consultado en http://flamencodepapel.blogspot.com/2010_01-01archive.html Del texto, con variantes, en 1927 Manuel Escacena hizo una milonga flamenca. Con el título de *La hija de Juan Simón*, fue una película de José Luis Sáenz de Heredia en 1935, en la que Luis Buñuel fue actor secundario y productor. También se hizo otra versión de la película en 1957, dirigida por Gonzalo Delgraz, en la que se lanzó la milonga flamenca como tema principal, la escena final donde se canta *La hija de Juan Simón* puede consultarse en:

www.dailymotion.com/video/xawhqm_antonio-molina-la-hija-de-juansimo_music De la canción hay muchas versiones grabadas en Cuba, Argentina y España, naturalmente.

en 1907 y se consolida con la influencia del dueto Wills y Escobar dese 1919⁷⁰. “Para 1910 ya para los yucatecos se habían sembrado el bolero cubano y el bambuco colombiano”⁷¹. El bambuco yucateco que adquiere reconocimiento como música de identidad local, se basa en la forma colombiana del bambuco canción. Se afirma que Ricardo Palmerín (1887-?), uno de sus principales cultores con más de cuarenta bambucos en catálogo, fue alentado por el dueto de Wills y Escobar, y sus bambucos *El rosal enfermo*, ganador de un concurso en México en 1923 y *Flores de mayo* fueron grabados en 1924 y 1926 respectivamente, por el dueto colombiano de Briceño y Áñez⁷². El bambuco *Acuarela a Mérida* de Miguel Ángel Gallardo lo recuerda: “A mi Mérida querida, / la ciudad blanca y gentil, / la tierra de Gut y Cárdenas / y Ricardo Palmerín”.

El canto del bambuco canción por parte de los duetos colombianos se basaba en una primera voz, “sombreada” por la segunda. Esta fórmula provino de la práctica popular que hacía accesible para muchos el canto en dúo que no precisaba de las voces privilegiadas y cultivadas del “canto cresco”, ornamentado como el de los solistas de ópera y aficionados con dotes especiales⁷³.

Si bien los duetos colombianos grabaron sus bambucos en el exterior, el género también fue producido por cantantes de planta de casas disqueras o artistas reconocidos que grabaron bambucos colombianos. Valga como ejemplo el caso de *El guatecano* de Emilio Murillo. Ampliamente conocido en Colombia, fue grabado en Nueva York por el dúo de Moriche y Utrera⁷⁴, acompañado por la orquesta de Eduardo Vigil y Robles para la RCA Víctor en 1928. Estos dos artistas provenientes de la tradición operática, quisieron destacar en su interpretación las calidades de sus respectivas voces de solistas y se alternan en la interpretación de las frases.

La canción grabada tuvo como texto:

⁷⁰ En <http://www.trovadores-yucatecos.com/Bambuco.html>

⁷¹ Martín, Enrique y Vega, Álvaro, “La canción yucateca”, en Tello, Aurelio (coord.), *La música en México, panorama del siglo XX*, México, FCE, 2010, p. 259.

⁷² Martín, Enrique y Vega, Álvaro, op. cit. p. 262.

⁷³ Las dos categorías: canto cresco y sombreado figuran como de uso común en obras costumbristas de Tomás Carrasquilla (1858-1940) como *Frutos de mi tierra* y *Hace tiempos*.

⁷⁴ José Moriche, tenor español y Antonio Utrera, barítono cubano.

“Ayer temprano / la vide pasar / junto a su hermano / y al verla pasar tan hechicera / me puse a cantar / de” sta manera: ...”

En Bogotá se cantaba con un texto de piropo irónico:

“Adiós paloma / que no hay gavián / que se la coma / que no hay gavián / que se la coma, / que no hay gavián / que se la coma...”

El éxito de la canción llevó a Murillo a escribirle un texto más poético y evocativo:

“Ranchito hermoso, / que fuiste el hogar / de la que adoro, / divina mujer / de bucles de oro / y cuerpo gentil / de virgen diosa.”

La canción grabada por Moriche y Utrera es interesante también en términos de versión, la introducción está hecha en aire de vals, más próximo al pasillo que al bambuco. La instrumentación incluye violines primeros y segundos, mandolina, las voces, guitarra y contrabajo. La ausencia de instrumentos considerados propios de la música andina colombiana como bandola y tiple, no es particular de las obras grabadas en el exterior. Los duetos antioqueños hasta la actualidad usan guitarras porque su repertorio no está circunscrito a música colombiana. Al igual que desde los años veinte del siglo pasado deben interpretar también rancheras, boleros y tangos, músicas en las cuales bandolas y tiples no tienen cabida.

En Colombia las primeras emisoras de radio se fundaron terminando la década de los años veinte del siglo pasado, entre 1929 y 1936 se pasó de una a veinte y en 1944 casi todas las ciudades contaban al menos con una. Desde 1935 se recrudeció la competencia por contar con los mejores intérpretes para trabajar con orquestas y grupos de planta. No dudamos que éste fue el mejor vehículo de promoción de la música nacional y de su proyección en muchos lugares del país. En su análisis de la encuesta folclórica nacional de 1942, el historiador Renán Silva señala la abundancia de testimonios que incluyeron “coplas y cantas”, pero también algunos testimonios en que maestros de lugares lejanos de la capital, ubicados en veredas del municipio de Corozal (hoy departamento de Sucre en la zona atlántica del país), refieren que conocen pasillos y bambucos y

entre los nombres de autores a Luis A. Calvo y especialmente a Emilio Murillo⁷⁵.

Grupos como el Conjunto Granadino, de planta en la emisora La Voz de la Victor, o Nocturnal Colombiano de Radio Santafé, fueron fundamentales en la actualización de los repertorios, en término de obras instrumentales. En contraste, la emisora La Voz de Antioquia, de Medellín promovió entre sus artistas al Duetto de Antaño, formado por Camilo García y Ramón Carrasquilla, quienes a partir de 1941 se dedicaron a la repetición de repertorios establecidos entre el público, sobre las pautas más convencionales de interpretación. El éxito de su propuesta está demostrado en la escasa movilidad interpretativa del bambuco en dueto, en comparación con su práctica en otros formatos, especialmente instrumentales.

La pérdida gradual de espacios de radio, grabación y difusión de músicas del interior y la entrada fuerte de músicas costeñas del norte al gusto de los públicos llevó a autores como Milciades Garavito (1901-1953) y Emilio Sierra (1891-1957) a crear un bambucoailable de tempo rápido, que identificaron como rumba criolla. Éste género mantiene su vigencia en el municipio cundinamarqués de Fusagasugá donde un acuerdo del Consejo Municipal de 1944 lo reconoció como aire folclórico propio. El acuerdo en realidad se deriva de la Ordenanza Departamental No. 14 de 1944, donde la rumba criolla queda consagrada como aire oficial del Departamento, cabe señalar que fuera de Fusagasugá es prácticamente desconocida.

Enfrentando la pérdida de los espacios de difusión y con el objetivo de revitalizar la práctica y consumo de géneros andinos, aún considerados nacionales, aunque no exclusivos, en algunos medios académicos formales se plantea la inclusión de los repertorios y la enseñanza de los instrumentos. La búsqueda de algunos autores para llevar los géneros a experimentos que modifiquen el lenguaje tradicional, ha entrado en conflicto con el gusto por la tradición inventada y para no mezclar las tendencias se ha denominado a parte del repertorio más novedoso, como „nueva música andina“. En esas y otras prácticas se inscriben más exotismos.

⁷⁵ Silva Renán, *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín, La Carreta, 2006, pp. 22-23.

3. Exotismo

La constitución de cánones de repertorio y su implicación en los procesos de consumo y uso social de música, configuran el tiempo regiones estéticas con fronteras definidas donde la heterodoxia y la divergencia se constituyen en exotismos. A continuación señalaremos algunos de éstos fenómenos en relación con el bambuco. Lo que la invención de la tradición ha ignorado o descartado, reaparece para plantearse como aporte en la construcción de una comunidad imaginada menos formal y canónica.

Para el caso del bambuco, la tradición inventada dotó al repertorio de un elevado número de obras, al punto que resulta difícil suponer un agotamiento de las formas de abordarlo. A medida que pasa el tiempo y se refinan los recursos técnicos y expresivos de interpretación, se verifica de qué manera se “actualizan los hábitos establecidos, con nuevos propósitos”, como lo prevé la invención de tradiciones. Casos como el del Duetto de Antaño, creado para reproducir fielmente y patentar en la memoria colectiva el modelo de autenticidad definido para los géneros andinos colombianos, entre ellos el bambuco, no es único. La perpetuación de los cánones en el bambuco y otros géneros, exacerba el consumo pasivo y acrítico, que contribuye a la constitución de “óidos sectarios” e intransigentes frente a opciones menos convencionales.

Este proceso convierte a los nuevos en exóticos que amenazan la música que hasta hace pocas décadas contó con todos los recursos para imponerse. Aún frente a la pérdida de espacios sociales y las modificaciones en los patrones de consumo, la tensión entre cambio y tradición mantiene la vigencia de una contienda de honor.

Los “nuevos” experimentan ampliando la tonalidad con armonías influenciadas por géneros populares de otros orígenes, como el jazz. Tal y como sucede con los músicos de otras vanguardias, expresan lo que necesitan a una sociedad que permanece indiferente a sus llamados. Los espacios de concursos y encuentros⁷⁶ ventilan las obras que circulan a partir de producciones importantes en cuanto a su contenido, pero de escasa resonancia más allá del círculo de los colegas y el público comprometido con el acompañamiento de las propuestas.

Como ya se señaló, desde fines de la década de los años cuarenta del siglo pasado, música proveniente de la zona norte del país llegó con fuerza

⁷⁶ Festival del bambuco, Festival Cotrafa, Concurso Mono Núñez, Festival del tiple, entre otros.

para quedarse en el gusto de bailarines y músicos del interior⁷⁷ en fusiones bailables interpretadas por big bands. De la misma manera cincuenta años después, músicas provenientes del occidente del país, desarrolladas en códigos de World Music nos retrotraen a un presente continuado, antes inexistente, hoy exótico.

3.1 Nación y ciudadanía

La esencia de la constitución proclamada en 1991 es el reconocimiento del país como una sociedad multicultural. En el artículo 7 el estado se compromete a reconocer esa diversidad y a protegerla. La implicación inmediata de la declaratoria, es el rechazo a toda forma de segregación de las poblaciones tradicionalmente invisibilizadas. La acción con que se ha acompañado la práctica del principio constitucional, es la aplicación de la ley de etnoeducación, promulgada en 1993.

Entre los grupos que aprovechan para apropiarse del nuevo escenario están las comunidades afrocolombianas del occidente, que entre sus expresiones musicales han contado desde por lo menos el siglo XIX con el „bambuco viejo“. Los grupos de marimba y chirimía hacen bambucos viejos, y músicos hasta hoy los inventan⁷⁸. Los bambucos viejos no han desaparecido porque intérpretes y espectadores son un mismo grupo humano y porque su ductilidad le permite combinarse de manera natural en fusiones donde sus sonoridades traducen musicalmente contextos modificados.

El bambuco viejo, impropio para la tradición inventada, se caracteriza por una estructura abierta e impredecible en términos de duración, en que una melodía breve (hecha por la marimba si se trata de ese conjunto) que se reitera⁷⁹ con variaciones, va llevando en su enunciación a la entrada de los demás instrumentos y voces. La melodía es modal, lo cual implica una flexibilidad no determinada por cadencias o resoluciones fijas. Si hay canto

⁷⁷ El estudio más connotado sobre el tema ha sido el de Peter Wade, *Music, Race and Nation: Musica Tropical en Colombia*, The University of Chicago Press, 2000.

⁷⁸ Los inventan, no los componen, porque como toda música afro descendiente, son piezas de indudable contenido social y comunitario creadas en consonancia con la sociedad que se comunica a través de ellas.

⁷⁹ Reiteración, no repetición porque se trata de una experiencia de profundización gradual, no de un alargamiento temporal.

se trata de glosas (otra forma de variar con comentarios)⁸⁰ y la pieza se va desarrollando con la participación de coro de respondedores y la ejecución del baile. Según Perdomo Escobar, todo eso forma parte de una especie de polifonía superpuesta, donde todos tienen un papel propio, que “para el profano no puede menos que parecer un caos sonoro”⁸¹.

Actualmente, los grupos ubicados en las ciudades, realizan obras en que se supera el concepto de autenticidad, siempre discutible, pero que concuerdan con las nuevas realidades de uso y consumo musicales de la población. Es preciso tener en cuenta el impacto del desplazamiento masivo de comunidades afrodescendientes a las ciudades, especialmente a Cali, que se ha convertido en la capital afrocolombiana del país.

El bambuco viejo, antes invisible y hoy exótico, parece haber sido el verdadero camaleón del poema de Pombo, que se reinventa en cada propuesta tanto de los grupos de la música afro del Pacífico, como de los compositores experimentales de otras regiones del país que están encontrando la manera de expresarse con algunos de sus modos y timbres. No es una música, en realidad es un complejo de cultura alrededor de música y que involucra grupos de chirimía y marimba, y expresiones como currulao, juga, aguabajo, jota chocoana y caramba entre otras. Su área de influencia cultural se proyecta, como veremos, más allá de las fronteras políticas.

3.2 México, Ecuador y Venezuela

El bambuco yucateco, como ya vimos, fue un producto de la expansión turística del bambuco canción, adoptado como el bolero a partir de la primera década del siglo XX, y su punto culminante fue la década de los años cincuenta. Como para nuestro bambuco tradicional su tiempo ha pasado y para las nuevas generaciones no constituye una necesidad o un indicio de identidad.

Sin embargo, como otras formas casi extintas, el bambuco yucateco también camaleónico actualmente figura en los intereses de compositores como el mexicano Arturo Márquez (1950), quien investiga el género para

⁸⁰ El compositor Antonio María Valencia, ya mencionado, compuso su *Bambuco del tiempo del ruido*, para piano, como una serie de glosas a un tema caleño del siglo XVII.

⁸¹ Perdomo Escobar, *Historia de la música...*, op. cit, p. 284.

incorporarlo a sus obras y llevarlo a las salas de concierto. En entrevista, ante la pregunta ¿qué significa investigar, por ejemplo, el bambuco?, Márquez respondió⁸²:

“Primero que todo escuchar, investigar escuchando. He intentado conseguir la mayor cantidad de grabaciones posible. Por ejemplo, estoy revisando la obra de Pastor Servera, un trovador yucateco, compositor de muchos bambucos en Mérida, quien murió hace dos o tres años. Y estoy haciendo un análisis comparativo con el bambuco colombiano. Hay algunas diferencias. Por ejemplo, el bambuco yucateco siempre es cantado, y siempre con textos muy poéticos, a diferencia del colombiano, que con frecuencia es instrumental”⁸³.

La extensión de la región cultural más allá de la frontera política, la encontramos en un complejo musical ecuatoriano conocido como „marimba esmeraldeña“. Al ritmo de la marimba, que también es un conjunto de marimba de chonta y otras percusiones, se “ejecutan bailes vibrantes como el bambuco, el patacoré, la pangorita, el mar afuera, el fabriciano y la caderona; o más cadenciosos como andarele, el caramba, el torbellino, el agua larga, el agua corta y la polca”⁸⁴, ritmos compartidos con los pobladores del Pacífico colombiano.

Conviene acrecentar que el bambuco de tradición inventada no tuvo ninguna resonancia en Ecuador donde se ha establecido como música nacional al pasillo canción. También por razones de región cultural, ello aclara en parte el hecho de que en el Departamento de Nariño al suroccidente de Colombia, nuestro bambuco tradicional andino no haya sido de amplia aceptación, práctica y consumo.

En cuanto al bambuco en Venezuela, si recordamos el de Párraga, fue un aire neogranadino. Y desde esa época arraigó en algunos estados del

⁸² Traducción mía.

⁸³ Márquez, Arturo: “The Folk Spirit in Orchestral Music” en Rumbaut, Luis, *Articles*, Latin American Folk Institute, march 2009. Consultado en: www.lafi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=99%3Aarturo-marquez-the-folk-spirit-in-orchestral-music&catid=51%3Ainterviews&Itemid=102&lang=en

⁸⁴ Música y danza afroecuatorianas, consultado en: <http://afros.wordpress.com/cultura/musica-y-danza/>

país, especialmente en los que hoy se conocen como andinos (Mérida, Táchira, Trujillo y Lara) y el estado de Zulia que limita al occidente con Colombia y rodea al lago de Maracaibo al oriente.

El bambuco larense y el bambuco en Caracas no se emparentan con alguno de los colombianos, dado que su influencia más fuerte desde el siglo XIX ha sido la habanera, en consecuencia es un bambuco en metro binario simple, que entre nosotros corresponde a la danza. Clásico de los bambucos larenses es *Endrina*, originalmente *Hendrina*, del compositor Napoleón Lucena (1890-1969)⁸⁵. En Táchira, los bambucos son cercanos al merengue en cinco tiempos. También los hay influenciados por el vals, o exclusivamente como canciones.

El factor del exotismo en relación con el bambuco requiere de un abordaje más amplio y profundo, en éste texto escasamente hemos contado con el espacio para señalarlo, lo cual significa que el tema se constituye en un compromiso para próximos estudios.

Este trabajo, en el que hemos pretendido alertar sobre la necesaria revaloración de las fuentes documentales disponibles para el estudio del bambuco, ubicando las categorías de análisis según vectores de espacio y tiempo, podemos esbozar una conclusión parcial: es necesario profundizar en las características contextuales de la producción cultural porque es móvil y no resiste el encuadramiento. Paralelamente es necesario ampliar los recursos metodológicos de investigación para dar cuenta de realidades múltiples y variadas de fenómenos como el bambuco, que sobrepasan los marcos teóricos usuales para el estudio de músicas en contexto.

* * *

⁸⁵Peñín, José, “Marco Antonio Rivera Useche músico tachirenses”, en Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, vol. 1, versión on line, en: www.musicologiavenezolana.org/pdf/0101.pdf, pp. 38-40.

REFERENCIS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict
1983 *Immagined Communities*, London, Verso Edition and NLB.
- ÁÑEZ, Jorge
1951 *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Mundial.
- AZULA, Pilar; LEÓN RENGIFO, Fernando;
RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna
(En publicación) *Canción andina colombiana en duetos: transcripción y aproximación documental*. Bogotá.
- DUQUE, Ellie Anne
2001 “Música en tiempos de guerra” en Sánchez, Gonzalo; Aguilera, Mario (eds.), *Memoria de un país en guerra*, Bogotá, Planeta.
- GÓMEZ VIGNES, Mario
1991 *Imagen y obra de Antonio María Valencia II*, Cali, Corporación para la Cultura.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence
2007 *The invention of Tradition*, New York, Cambridge University Press.
- ISAACS, Jorge
2007 *María*, Madrid, Cátedra.
- JARAMILLO URIBE, Jaime,
1982 *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Temis.
- LÓPEZ, Manuel Antonio
2010 *Recuerdos históricos*, Academia Alternativa de la Historia, Fundación Caucana de Patrimonio Intelectual.

- MARTÍNEZ, Frédérik
2001 *El nacionalismo cosmopolita (1845-1900)*, Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- MARULANDA, Octavio
1988 *Lecturas de música colombiana. Trío Morales Pino*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- MARTÍN, Enrique y VEGA, Álvaro
2010 “La canción yucateca”, en Tello, Aurelio (coord.), *La música en México, panorama del siglo XX*, México, FCE.
- PÁRRAGA, Manuel María
1991 *El bambuco. Aires variados neo-granadinos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- PARDO TOVAR, Andrés; PINZÓN URREA, Jesús
1961 *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Bogotá, Centro de Estudios Folclóricos y Musicales CEDIFIM, Universidad Nacional.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio
1963 *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, A.B.C.
- RESTREPO DUQUE, Hernán
1986 *A mi cántenme un bambuco*, Medellín, Edición Autores Antioqueños, vol. 28.
- RODRÍGUEZ, Mariángela
1991 “Cultura popular –cultura de masas-, un espacio para las identidades”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 4, no. 12, México, Universidad de Colima.
- ROSALES, Justiniano
1927 “La música en Colombia y sus cultivadores”, en *Boletín de la Unión Panamericana*, Washington.

- SALAZAR, José M.
1820 *La Campaña de Bogotá* (facsímil), Bogotá, Imprenta del C.B.E.
- SILVA RENÁN
2006 *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín, La Carreta.
- THOMPSON, Edward
1995 *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.
- URIBE HOLGUÍN, Guillermo
1978 *Trozo en el sentimiento popular* op. 22 no. 1, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- ZAMUDIO, Daniel
1935 “El folklore musical en Colombia”, suplemento de la *Revista de Indias*, No. 14, Bogotá.

Prensa y otros escritos:

- “Catálogo de prensa del siglo XIX”, en *Revista Senderos*, vol. II, No. 29-30, Bogotá, Biblioteca Nacional, 1994.
- Folleto del CD *La Música del Libertador*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, (s.f.), sin numeración de páginas.
- Periódico *Mundo al día*, Bogotá, marzo 18 de 1924.
- Periódico *El Tiempo*, Bogotá, 21 de diciembre de 1923.
- Periódico *Papel Periódico Ilustrado*, Tomo III, Bogotá, diciembre 20 de 1883.

Páginas electrónicas:

Artículo 006 de 1982, Junta Directiva Del Instituto Huilense de Cultura, en <http://colombianeivahuila.blogspot.com/2011/07/asi-es-la-coreografia-del-bambuco.html>

Díaz Piedrahita, Santiago, “La poesía patriótica en el siglo XIX. Hacia un himno nacional.”, en: www.revistacredencial.com/credencial_historia/libros/Bicentenario/poesiapatriotica.html

Garas, Francisco *El sepulturero Simón*, <http://flamencodepapel.blogspot.com/2010/01/el-sepulturero-simon.html>

Ibáñez, Pedro, *Crónicas de Bogotá*, tomo III, consultado en: www.revistacredencial.com/credencial_historia/libros/Bicentenario/poesiapatriotica.html

Imágenes de la Comisión Corográfica en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/>

Leudo, Coriolano, *La mantilla*, en: <http://www.colarte.com/graficas/pintores/LeudoCoriolano/LeuC0114.jpg>

Mapa de Estados Unidos de Colombia en: <http://alhim.revues.org/index2907.html>

Márquez, Arturo: “The Folk Spirit in Orchestral Music” en Rumbaut, Luis, *Articles*, Latin American Folk Institute, march 2009. Consultado en: www.lafi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=99%3Aarturo-marquez-the-folk-spirit-in-orchestral-music&catid=51%3Ainterviews&Itemid=102&lang=en

Música y danza afroecuatorianas, consultado en: <http://afros.wordpress.com/cultura/musica-y-danza/>

Peñín, José, “Marco Antonio Rivera Useche músico tachirenses”, en Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, vol 1, versión on line, en: www.musicologiavenezolana.org/pdf/0101.pdf,

Pombo, Rafael, *El bambuco*, en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/pombo/pombo3.htm>

Pombo, Rafael, *Bambucos patrióticos*, en:

www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/site/67.htm

Por los senderos del bambuco, en:

<http://www.trovadores-yucatecos.com/Bambuco.html>

Torres Méndez, Ramón, *El bambuco*, en:

http://old.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1994/images/image_n9.jpg

Torres Méndez, Ramón, *Baile de campesinos*, en:

<http://www.revistacredencial.com/imagenes/fotos/libros/Bicentenario/edicion%20250/PORTADAM.gif>

Torres Méndez, Ramón, *El Torbellino*, en:

<http://img408.imageshack.us/img408/6536/eltorbellinobaileentier.jpg>

Walhouse, Edward, *El bambuco*, en:

<http://www.museonacional.gov.co/sites/ojosb/ojosart.html>

* * *

Martha Enna Rodríguez Melo. Profesora Titular del Dpto. de Música de la Universidad de Los Andes, pedagoga, pianista y magister en Historia. Ha desarrollado su labor como concertista, investigadora, divulgadora y docente, tanto en Colombia como en otros países. Además de artículos, ponencias, reseñas, programas de radio y textos para docencia, ha publicado *Sinfonía Del Terruño de Guillermo Uribe-Holguín: la obra y sus contextos* (2006), *Música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas* (2007) y *Canción andina colombiana en duetos* (2011) los dos últimos en conjunto con los profesores Pilar Azula y Fernando León.