

## **“Blanqueamiento sonoro”, occidentalización del bambuco en la segunda mitad del XIX<sup>1</sup>**

**“Blanqueamiento sonoro”, westernization of the bambuco in the second half of 19th**

**Sergio Daniel Arias Carrera**

Universidad del Tolima

*sdariascar@ut.edu.co*

**Fecha de recepción:** 7 de agosto de 2019

**Fecha de aprobación:** 6 de diciembre de 2019

### **Resumen**

El presente texto tiene como objetivo retomar diversas fuentes y argumentos expuestos en la historiografía y musicología sobre el bambuco en el siglo XIX, analizándolos bajo la mirada de los estudios poscoloniales latinoamericanos. Así mismo, se busca responder cómo la élite bogotana utilizó la música como un proto-nacionalismo, siendo un fenómeno previo a las discusiones de inicios del siglo XX sobre la música nacional. Por ende, el presente texto se inscribe en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX con el fin de analizar los proyectos de formación ciudadana que legitimaron los géneros europeos, “blanquearon” los géneros más “populares” y finalmente los desconoció.

**Palabras clave:** Música, nacionalismo, élite, siglo XIX.

### **Abstract**

The purpose of this text is to return to various sources and specific arguments in the historiography and musicology about Bambuco in the 19th century, an analysis under the eyes of Latin American Postcolonial Studies. Seeking to answer how the Bogota elite determined music as a proto-nationalism, being a phenomenon prior to the discussions of the early 19th century about National Music. Therefore, this text proposes the return to the second half of the 19th century to analyze citizen training projects that legitimized the European genres, “bleached” the most “popular” and ignored the “others”.

**Keywords:** Music, Nationalism, Elite, 19th century.

---

1 Ponencia presentada en el VI Congreso Colombiano de Estudiantes de Historia.

## 1. Introducción

El siglo XIX de la actual Colombia fue un espacio de grandes cambios hasta niveles extremos, confundiéndonos fácilmente debido a la cantidad de mutaciones que acaecieron en cortos periodos de tiempo (principalmente políticos) afectando el orden social, por lo cual, nos obliga a retroceder a este siglo para comprender y responder problemáticas contemporáneas.

La música, contrario a lo que normalmente se cree, no se constituye sólo en el ámbito cultural, también se ve permeada por las discusiones del momento hasta el punto de ser, a nuestra consideración, un elemento cargado de sentidos que nos puede acercar a la cotidianidad y al imaginario de la época. Sin embargo, debe ser manejado con cuidado, ya que la música, al no estar compuesta sólo de elementos sonoros, también puede exponer toda una puesta en escena de la cultura propia o ser idealizada por una élite con unos fines muy específicos. El presente texto tiene el interés de reflexionar sobre la transición por la que pasó el bambuco al dejar de ser una música popular y terminar siendo parte de los eventos de la élite a finales del siglo XIX. Estos eventos serán observados bajo ciertos postulados de los estudios poscoloniales, los cuales giran en torno a argumentos y fuentes que la musicología ha rescatado sobre el proceso de nacionalización del bambuco en el siglo XIX (principalmente los trabajos de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque), a pesar de que la historiografía confluya en estudiar este proceso en el siglo posterior.

Mientras que a inicios del siglo XIX este tipo de música era vista despectivamente como producción indígena o mestiza, en la segunda mitad se comenzaba a constituir el deseo de criollizarla<sup>2</sup>. Por ello, resulta necesario observar en la segunda mitad del siglo XIX las acciones de ciertos individuos de la élite bogotana (algunos con apoyo institucional) que realizaron ciertas labores con el fin de “blanquear” el bambuco, llegando a acercarse al proyecto de nacionalización del siglo XX. Es decir, se analizará las publicaciones periódicas de la época, las obras y eventos sociales presentes en otras investigaciones, que se utilizaron en dicho periodo con la finalidad de occidentalizar el bambuco, tomando el desarrollo de la música como un elemento partícipe del nacionalismo, pues, en las postrimerías del siglo XIX, sería efectivamente utilizado para consolidar el ideario de Estado-Nación. Si esto llegó a su cometido, no es nuestro tema a tratar, pero sí se pretende ofrecer algunos elementos que alimenten la discusión.

---

2 Carolina Santamaría Delgado describe esto como un “problema de la inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos”, al querer tolerar el bambuco bajo una visión occidentalista, en: Carolina Santamaria, “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 28, no. 1, 2007, p. 4.

Hay que recordar que la falta de documentos de los que carece la investigación musical se debe principalmente a que los únicos recursos que se han procurado mantener o preservar son las partituras y las historias de vida, llegando estos a constituir la imagen de la historia de la música, aún más con los estudios que comenzaron a realizarse en los años 60, cosificando el bambuco hasta folclorizarlo<sup>3</sup>. Este hecho sería corregido por la musicología tomando campo y exponiendo el camino erróneo por el que se había transitado por mucho tiempo en aquella práctica historiográfica, pues buscaba trascender de la convención que reduce la historia de la música al recorrido biográfico de algunos músicos o ciertas instituciones<sup>4</sup>. Por otra parte, también se avanzó en los estudios de géneros de raíces no europeas al hacer una crítica a la hegemonía de la cultura burguesa, como es referido en el balance de Carolina Santamaría sobre la investigación de la música popular, al ser la musicología con metodología etnográfica quien buscará investigar y rescatar estos géneros que en su mayoría son de transmisión oral, como por ejemplo el bambuco<sup>5</sup>.

Se espera tratar solamente con estas partituras y publicaciones periódicas ya expuestas en otras investigaciones, junto con su contexto social (especialmente Bogotá al ser un centro activo con una élite reconocida y ampliamente estudiada), tratando de esclarecer sus intenciones. Igualmente, recalando la imposibilidad que tenemos de interpretar la música en sí, ya que sería la interpretación de un lenguaje abstracto, las únicas relaciones que se hacen respecto a las obras serán el acontecimiento o espacio para el que fueron compuestas y publicadas. Por lo tanto, resulta más productivo valernos de los diarios, comentarios, afiches de eventos y obras que conservan su letra (especialmente himnos y “canciones patrióticas”) en torno a los ambientes musicales.

## 2. ¿Colonialismo en la música del siglo XIX?

Diferentes autores han tratado la “música nacional” en el siglo XX (de forma empírica o profesional)<sup>6</sup>, no obstante, algunos trabajos (que serán mencionados a lo largo del escrito) se enfocan en el siglo XIX. En su mayoría no hacen mención de esta como “música nacional”, pero sí hacen referencias sobre el inicio de este fenómeno, siendo los años 70 y 80 los más llamativos.

3 Este proceso es analizado por Carlos Miñana al vincular estos proyectos folcloristas a proyectos nacionalistas, situación que empeoró la proliferación de expresiones musicales populares al buscar “preservar la pureza de las expresiones folklóricas”, en: Carlos Miñana, “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 11 (2000): 36-49.

4 Sergio Ospina Romero. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40-1 (2013): 299-336.

5 Carolina Santamaría Delgado. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad* 13-26(2009): 87-103.

6 Véase el balance de: Ospina “Los estudios sobre la historia de la música”: 299-336.

Acercándonos un poco a ello, existen ciertos acontecimientos que acaecieron desde inicios de siglo con la Independencia, con aquel americanismo que ignoraba las diferencias en pro de un solo objetivo y que se postularía como la base principal de un pasado en común; sin embargo, la utilización de las canciones de hechos bélicos o realidades sociales (que fueran inspirados en acontecimientos históricos) son una pequeña parte de las producciones de finales de siglo, siendo casi una excepción. Sin mencionar otra problemática con respecto a la conservación de estos documentos, Santamaría refiere el hecho de que gran parte de las obras no fueron conservadas o simplemente no se registraron debido a la “imposibilidad colonial de acceder a epistemes que no eran del todo europeas”<sup>7</sup>, llevando al entendimiento de los demás géneros como no aptos, pues se asociaban a lo “otro”, con excepción de las que hacían parte del proyecto de música nacional y que lograron llegar hasta nosotros por su difusión intencionada a través de diferentes periódicos o también, debido a su cercanía con la música occidental que naturalmente utiliza el sistema de notación musical (partituras).

Sin embargo, este fenómeno natural de conservación no ocurre desde finales de siglo, se trata de un ideal que deviene desde nuestra historia colonial y que denota un interés por imponer el género de occidente y eliminar cualquier expresión cultural que recordara el pasado del indígena o del esclavo. Al respecto Oscar Hernández Salgar hablaría de un “blanqueamiento sonoro” para los mestizos y poblaciones minoritarias, planteándonos, además, un problema de la historiografía colonial:

Podría argumentarse que la música de la catedral era escrita para ser conservada, mientras otras prácticas musicales eran más bien efímeras debido a su función social. Sin embargo, más allá de las transcripciones en notación musical, es igualmente difícil encontrar cualquier tipo de comentario acerca de las prácticas musicales diferentes a la música religiosa entre los siglos XVI y XIX. La pregunta que surge entonces es, ¿a qué se debe que, incluso en medios académicos, la música de catedral se haya vuelto sinónimo de la música colonial en Colombia, al punto de hacer invisible cualquier otra manifestación musical de ese período?<sup>8</sup>

En menor medida podríamos decir que esto continúa al observar el siglo XIX, si se hace someramente un barrido, nos podemos topar con zarzuelas y contradanzas a inicios de siglo tocadas en las contiendas de la Independencia como, por ejemplo, *La Libertadora* y *La Vencedora*, a mediados de siglo óperas y piezas de salón, y a finales, vales, pasillos, danzas, marchas y bambucos. Esto denota que los documentos que tenemos a nuestra disposición son explícitamente sobre la música que escuchaba la élite en diferentes periodos, dejándonos la pregunta sobre los demás sectores, aún más

7 Santamaría. “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia”, 4.

8 Oscar Hernández Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, *Latin American Music Review*, 2.28 (2007), 248.

acerca de la música popular que se supone serían mayoría y sobre la cantidad de géneros que pudo llegar a propiciar el periodo de federalismo por el que pasó Colombia, el cual fácilmente pudo apoyar el desarrollo de aquellos géneros regionales. En este siglo, sólo un género pretende abarcar la heterogeneidad de la población, prevaleciendo incluso hasta nuestros días: el bambuco.

### 3. Inicios de la “Música Nacional”

Posterior a la Independencia los proyectos de consolidación y legitimación del primer proyecto republicano afectarían todas las estructuras sociales, siendo entendida la música como un elemento ya consolidado que debería seguir los pasos del ideario occidental. A pesar de que el bambuco en sus inicios comparte diversos rasgos de distintas regiones o incluso países, parece contener elementos de origen vernáculo<sup>9</sup>, pues, como se puede observar en las acuarelas de la Comisión Corográfica<sup>10</sup> y en diarios de viajeros, este género es compartido ampliamente en la comunidad popular. Ante la dificultad que tuvo la élite por desarrollar este “blanqueamiento sonoro” con el empleo de la música occidental, tuvo que valerse del sincretismo para el acogimiento de un género específico. Para explicar de otra manera este proceso, considero necesario valirme de la investigación de Peter Wade, un antropólogo que siente interés y busca materializar el proceso de construcción o centralización cultural en el caribe colombiano, donde determina que:

Generalmente se trataba de estilos musicales surgidos en barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos y estéticos de origen africano, que eran asimilados, modernizados, “limpiados” por las clases medias y convertidas, de esta manera en símbolos nacionales<sup>11</sup>.

Incluyendo conceptos como “capitalismo musical”, a pesar de que es planteado para el siglo posterior, ofrece elementos para establecer la relación que tuvo la irrupción de los medios de comunicación (que en nuestro caso es el medio impreso) para transportar el ideario de música que existía en la conciencia de unos pocos y que se

9 Carlos Miñana hace mención de la primera aparición del bambuco en los documentos en la Provincia del Gran Cauca, como un género formado entre indígenas y negros. En: “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, 9 (1997), 8.

10 Además, se puede encontrar en la investigación que realiza Egberto Bermúdez sobre la bandola diversos cuadros, imágenes, pinturas, fotografías e instrumentos. En: “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 0-21 (2011): 150-180.

11 Peter Wade, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, 2002) 10.

apoyaba, en algunos casos, de las instituciones que se consolidarían a lo largo de este siglo, mostrándose como lugares que llevan consigo un ideal de nación en su educación. Más adelante se irán desglosando estas ideas.

A mediados de siglo, en el intento por construir un estilo musical que tuviera gran acogida, el bambuco se adaptó para que se extendiera más allá de los conciertos y lograra permear hasta los bailes de salón<sup>12</sup>, dificultando la diferenciación entre música académica y música popular<sup>13</sup>. “Lo que buscaban los músicos de élite o profesionales, en uno y otro caso, era absorber el espíritu y la esencia de lo popular, pero al mismo tiempo adaptarlo a un lenguaje musical universal”<sup>14</sup>. Ello estaba relacionado con las técnicas orquestales y compositivas características de la música artística urbana europea, propias del clasicismo vienés, mientras que en el caso de los compositores criollos colombianos, lo universal estaba más claramente representado por su referencia más inmediata de lo europeo, es decir, las pequeñas danzas de salón como el vals y la polka<sup>15</sup>.

Cómo punto de partida (en términos de fuente documental) el libro de Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, nos da un mapeo de aquello que se difundía en la sociedad de mediados de siglo a través de periódicos como *El Neo-granadino* entre 1848-1849, *El Pasatiempo* de 1851, y *El Mosaico* de 1859-1860, en donde aún se nota la preferencia por danzas europeas. No obstante, en este momento se hacía con la finalidad de que todos tuvieran acceso a ella y las replicaran, de esta manera se difundían las partituras aprovechando la litografía y el alcohológrafo. Hacían parte del imaginario que tenía esta aristocracia con respecto a la música lo que Eugenio Barney Cabrera asimila a las bellas artes de Colombia, “la era de la miniatura”. El que se escribieran piezas bastante idealizadas con evocaciones románticas y fantasiosas hacia personas específicas era consecuencia del momento histórico de un grupo social que necesitaba de “signos de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud”<sup>16</sup> que alimentaran el ideal de República. Pero, el propósito por el que menciono esta relación es porque también dio paso al retrato de próceres a través de las canciones, con el fin de exaltar el orgullo patrio como lo resalta Ellie Anne. Así, se estaba dando un acondicionamiento

12 A pesar de que se encuentran las primeras grandes obras de ópera en el país, “Ester y Florinda” de José María Ponce de León se constituye como una excepción, un acontecimiento casi ajeno a lo que está sucediendo en el campo musical.

13 Proceso explicado por Ellie Anne, “Música en tiempos de guerra,” en: *Memoria de un país en guerra. La guerra de los Mil Días*. eds. Gonzalo & Aguilera (Bogotá, Planeta. 2001) 254.

14 Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, 251-252.

15 Esta idea es sintetizada por Egberto Bermúdez, “Historia de la música vs. Historias de los músicos”. *Revista Universidad Nacional* 1-3 (1985): 5-17.

16 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX.” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0-3 (1965): 88.

(inconsciente o no) de unos símbolos nacionales necesarios para la formación de una “comunidad imaginada”.

#### 4. “Blanqueamiento sonoro”: occidentalizar lo popular

##### a. La música como ciencia

Esto consistía, como inicialmente veníamos diciendo, en obras occidentales que trataran de ser guía para la creación de nuevas obras. Seguramente ante la imposibilidad de encontrar un género que incluyera todas las etnias, la occidental sería la más llamativa para agrupar a todos, debido a su pasado en la Conquista como un nuevo punto de partida en donde todos recibieron la influencia cultural.

El “blanqueamiento sonoro” se intentó de diversas maneras y pudo ser resultado de la relación que se hacía en ese momento entre ciencia-música. Partiendo del ya establecido imaginario de inferioridad que tenía el indígena y el mestizo, se le criticó su música por no tener un fundamento teórico o cuerpo de conocimiento científico que las legitimara, aumentado la indiferencia de la sociedad popular con respecto a los acordes y armonías de poca relevancia, razón por la cual se instauró el uso de manual para interpretar instrumentos y la escritura de la música como: el *Diccionario de música* (1867) de Juan Crisóstomo Osorio; *Escritura musical* (1869) y *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885) de Diego Fallón y *Teoría de Música* de Vicente Vargas de la Rosa, entre otros.

Si se quiere ahondar más en esta relación, se tiene que observar su vínculo con la administración de instituciones de formación musical, inicialmente con la Sociedad Filarmónica de Conciertos (1846-1857) y también con la Academia Nacional de Música (1882-1909), la cual se convertiría en el siguiente siglo, después de la Guerra de los Mil Días, en el Conservatorio de Música. Estas instituciones seguían el mismo discurso, pues eran entes que profesionalizarían al músico y le darían los conocimientos necesarios para que dejara su “condición de artesano guiado por la intuición”.

Debido a que la Academia se desarrolló en el periodo de la Regeneración, arrastrará ideales de comportamiento estricto que alejarán al músico del consumo de alcohol y de la concurrencia a fiestas. El fundador, Jorge W. Price, en sus memorias explica las condiciones para hacer parte de ella: “la conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores”. Al igual, plasma una frase bastante elitista o de diferenciación social: “(...) ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa”<sup>17</sup>. Casi finalizando el siglo

17 Jorge Price. *Memoria histórica del Fundador y Director de la Academia Nacional de Música desde su*

se sigue notando la intención de diferenciar las clases y espacios de sociabilidad y, de la misma manera en el caso de Ibagué, se puede notar bastante la relación entre ciencia-música que hace Temístocles Vargas, Director de la Academia Musical de Ibagué, en 1894:

Debemos convencernos de que estudiar la música, es como estudiar una ciencia cualquiera. Hoy debido a don Jorge W. Price, Director de la Academia Musical Nacional de Bogotá se ha generalizado la verdadera enseñanza de la música entre nosotros; es decir, hoy se estudia verdaderamente la música como debe estudiarse; en esta ciencia, como en muchas otras, reina mucho el empirismo, y llevamos la pretensión hasta querer ocupar puestos sin los conocimientos necesarios; es decir, sin haber siquiera hojeado un libro elemental de Teoría y mucho menos tener nociones primarias de la Escuela de Alta Composición<sup>18</sup>.

De la misma manera los colegios no estaban exentos de esto, pues se instauró la disciplina estética del canto entre 1870-1875, teniendo como artífice de esta idea a Dámaso Zapata quien contó con colaboración de Oreste Sindici e Ignacio Figueroa, componiendo para ese entonces himnos patrióticos y escolares, algunos con palabras del poeta Rafael Pombo. Si se revisa la letra de algunos de estos, se encuentran claras relaciones con forjar un compromiso con Dios, la patria, la ciencia, la moral y la Republica. Por el lado de los himnos, Pombo con sus “Bambucos nacionales” nos deja en claro sus intereses por fomentar un ideal colectivo: “Yo no soy de Cartagena / Popayán ni Boyacá / Ni de Antioquia ni de Neiva / Ni del mismo Bogotá. /Una tierra tan chiquita / No me llena el corazón/ Patria grande necesita, / Soy de toda la Nación”<sup>19</sup>.

## b. Expresiones populares

José Ignacio Perdomo, a través de una revisión de viejas colecciones de este periodo, se topa con composiciones parecidas en donde sólo prevalece su letra, pero su música “ha muerto” y las encierra en canciones populares patrióticas y políticas (aunque lastimosamente no se especifique la ubicación de estas).

Estas son de diferente índole, las más antiguas hacen referencia a Bolívar y juegan bastante con su imagen, haciéndolo ver amigable y cercano al pueblo y en otras se lo muestra como un héroe total. Las que conforman la mitad del siglo XIX están permeadas por el ambiente de agitación política; al guiarnos por las fechas de cada una de estas, se puede observar las variaciones en torno a los lineamientos

*fundación hasta diciembre de 1887.* (Bogotá, Imprenta de la Luz. 1888): 35.

18 Cit. de Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, 253.

19 Bambuco patriótico, Rafael Pombo, 1870.



políticos por los que pasó el país, como por ejemplo los bambucos fiesteros y cancioncillas que surgen después del golpe en la plaza mayor y la ya establecida dictadura de Melo: “De la barriga de Melo / tengo que hacer un tambor / para tocarle llamada / a todo conservador. / De la rodilla de Melo / tengo que hacer unos dados / para que jueguen con ellos / los que están excomulgados”<sup>20</sup>. Las guerras civiles también daban motivos de inspiración para muchos bambucos populares, dice José Ignacio Perdomo, y de la misma manera, coloca piezas pequeñas sobre el Olimpo Radical, la guerra del 76 y el 85, canticos de campaña liberales y también, resultan bambucos de las contiendas entre “alcanfores y mochuelos”, dos batallones bogotanos. Estas canciones cargadas de sátira y gracia nos presentan el ideal de ciertos sectores en torno a los grupos gobernantes, así la música se constituye como un mecanismo de publicación e interacción social de grupos de diversa procedencia.

### c. El tiple y la bandola, símbolos nacionales

La élite y los músicos profesionales siempre buscaron la forma de crear un estilo que se adaptara a todos. Ante la imposibilidad de imponer el género que en ellos prevalecía, tuvieron que adaptar el bambuco, un género que a inicios de siglo era un importante motivador para las luchas de independencias. Sin embargo, como era interpretada por flautas de madera y tamboras, la idea de que prevalecieran elementos indígenas y mestizos en la música representativa del país los escandalizaba, por lo tanto, lo llevaron al sincretismo. Uno de los primeros resultados de esto fue la obra: “Bambuco-aire nacional neogranadino” pieza para piano escrita para cuatro manos de 1852, el cual fue dotado con los instrumentos de la tradición musical europea.

Por otra parte, también existió un proceso de modificación de los instrumentos traídos de Europa, como, por ejemplo, la Bandurria que se convertiría en la Bandola. En la Expedición Corográfica se dibujaron criollos, mestizos e indígenas tocando la bandola o bandurria en un ambiente popular o en tiendas. Así, en los dibujos donde se representa la danza, se puede encontrar gente bailando bambuco acompañados por una bandola o tiple. Egberto Bermúdez nos da un buen ejemplo, con el caso de Manuel Ancizar, de cómo algunos miembros de la élite utilizaron la bandola y tiple como símbolos culturales:

Manuel Ancizar (1812-82) prominente contemporáneo, intelectual, periodista, político y propietario del mencionado periódico, emplea exactamente el mismo tono en sus descripciones de campesinos mientras trabajaba para la Comisión Coreográfica. In este contexto, la imprecisión y los malentendidos de las características organológi-

---

20 José Ignacio Perdomo Escobar. *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Plaza & Janes Editores, 1980) 120-123.

cas del tiple y de la bandola, en el artículo de Caicedo Rojas, son fáciles de entender. Es evidente que su propósito no era describirlos técnicamente, sino legitimarlos como símbolos culturales<sup>21</sup>.

De esta manera se irían consolidando en términos de Hobsbawm, “lazos proto-nacionales”, movilizandando ciertos sentimientos de pertenencia colectiva: “Representan los símbolos y los rituales o prácticas colectivas comunes que por sí solas dan una realidad palpable a una comunidad por lo demás imaginaria. Pueden ser imágenes compartidas”<sup>22</sup>.

Así, la bandola y el tiple adquirieron la imagen de símbolo nacional a través de músicos profesionales y publicistas que alimentaban el imaginario hasta el punto de que podemos encontrar una fotografía en 1870 hecha por Jorge Gamboa, donde encontramos a miembros de la élite de Bogotá tocando tiple, bandola y guitarra. Al igual, se puede evidenciar la publicación de métodos y modos de tocar la bandola y el tiple y finalizando el siglo, grupos de cámara bien vestidos con liras (bandolas en Medellín), triples, violines y violonchelos en la misma fotografía. Fue a partir de este periodo en donde comenzó la notación musical para los bambucos, diríamos un modo de aceptación de nuevos imaginarios, por lo que se entiende que:

“(…) el nacionalismo no es el despertar y la confirmación de estas unidades míticas, supuestamente naturales, dadas. Por el contrario, es la cristalización de nuevas unidades, y una cristalización posible gracias a las condiciones que actualmente imperan”<sup>23</sup>.

#### **d. Rafael Pombo**

Otro representante que ayudó a la propagación de este ideario es Rafael Pombo, podríamos decir un exponente directo de la música nacional. En su poema “El Bambuco” podemos encontrar varias de estas características: “Todos mis conciudadanos / gozaron de su derecho / de ir a atajar con el pecho / las balas de sus hermanos”. A pesar de que es destinado a la música, lo vincula a los acontecimientos bélicos y al sentimiento patriótico:

21 Egberto Bermudez, “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia”: 156. Traducción hecha por el editor: Manuel Ancízar (1812-82), prominent contemporary intellectual, journalist, politician, and owner of the mentioned newspaper, employs exactly the same tone in his descriptions of peasants while working for the Comisión Corográfica. In this context, the imprecision and misunderstandings of the organological features of both tiple and bandola in Caicedo Rojas article are easy to understand. It is clear that his main purpose was not to fully describe them technically but to legitimize them as cultural symbols.

22 Eric Hobsbawm. *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Ed. Crítica, 1998) 80.

23 Ernest Gellner. *Naciones y Nacionalismo*. (Madrid: Alianza Universidad. 2001). 77.

“(…) pero en otra, en mejor guerra, / la única de lauros digna / y en que el señor no se indigna / viendo ira y sangre en la tierra” además valiéndose del empleo de estas líneas haciendo alusión a la batalla de Ayacucho “(…) él a Córdoba marcó / su paso de vencedores, / y de los libertadores / la hazaña solemnizó”<sup>24</sup>.

Los enfrentamientos que se recuerdan con orgullo son utilizados en un estilo románticista combinando la música con poesía. Expone públicamente su interés en fomentar este género en el ideario de formación de nación, afirmando el bambuco como símbolo compartido “(…) y nuestro aire nacional / iris fue allí de vencidos, / parabién de redimidos, / de déspotas funeral. / Le debemos en conciencia / gratitud, y mientras él / exista, guardará fiel / nuestra patria independencia”<sup>25</sup>. Idearios que a nuestra consideración serán utilizados por la élite como elementos “proto-nacionales”, “Formando lazos y vocabularios políticos de grupos selectos, vinculados de forma más directa a estados e instituciones que pueden acabar generalizándose, extendiéndose y popularizándose”<sup>26</sup>. Pombo tuvo gran acogida, sin embargo, la Gruta Simbólica fue el espacio predilecto de donde se recogieron bastantes poemas y palabras suyas.

Se acepta que la creación de las sesiones artísticas e intelectuales de la GRUTA SIMBÓLICA fue un accidente, pero también un subproducto de la ausencia de entretenimiento público causada por la represión y la censura de la dura administración del Ministro de Guerra conservador, Aristides Fernández, después del golpe de Vice-Presidente Marroquín en julio de 1900 durante la guerra civil de 1899-1902. Estos encuentros privados de jóvenes intelectuales, poetas y músicos que finalmente se conocieron como la GRUTA SIMBÓLICA (Gruta Simbólica), presentaban improvisaciones teatrales (satíricas y a menudo políticas) mezcladas con música y poesía. Se cantaron canciones en dos partes acompañadas de guitarras, tiples y bandolas, aunque también se mencionan la flauta, el violín y el piano<sup>27</sup>.

24 Pombo, Rafael. “El Bambuco.” Poeticous. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.

25 Pombo, Rafael. “El Bambuco.” Poeticous. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.

26 Eric Hobsbawm. *Naciones y Nacionalismo*, 56.

27 Egberto Bermúdez, “From Colombian ‘national’ Song to ‘Colombian song’, 1860-1960”. En: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53 (2008) 204. Traducción hecha por el editor: “It is accepted that the creation of the artistic and intellectual séances of the GRUTA SIMBÓLICA was an accident but also a byproduct of the absence of public entertainment caused by the repression and censorship of the harsh administration of Conservative War Minister Aristides Fernández after the coup of Vice-President Marroquín in July 1900 during the 1899–1902 Civil War. These private meetings of young intellectuals, poets and musicians that eventually became known as the GRUTA SIMBÓLICA (»Symbolic Grotto«) featured theatrical (satirical and often political) improvisations mixed with music and poetry. Songs were sung in two parts to the accompaniment of guitars, tiples and bandolas, although

Rafael Pombo sería el personaje indicado para permear los dos espacios con un mismo discurso, gracias a su oficio que lo vincula directamente con las altas clases y que le darían prestigio y una conexión o dedicación con el área popular.

## Conclusión

El bambuco fue el género predilecto para difundir “las imaginerías nacionales fantasmales”, hablando de las que contienen letra o realizan alegorías en ciertos eventos históricos reconocidos. Entonces, no se podría hablar directamente de un elemento de nacionalismo, pero a nuestra consideración, sí se constituyó un proto-nacionalismo en torno al bambuco que se fue gestando desde inicios de siglo con los proyectos de patriotismo y que más adelante se pensarán desde el Estado con personajes ilustres e instituciones, logrando reunir a gran parte de la población.

No obstante, se compuso desde un centro de dominación andino sobre los demás territorios. A pesar de las dificultades de imponerse como género símbolo de toda la “nación”, logró que los demás géneros y composiciones fueran opacados y en su defecto no se viera el interés por ser escritos o ser archivados de la misma manera que sucedió con el bambuco al ser el género predilecto. De este modo, nos queda una imagen de la música del siglo XIX bastante sesgada, compuesta desde su centro de desarrollo, mientras que la periferia tuvo otro tipo de desarrollo que merece ser estudiado desde más perspectivas. De allí, surge la necesidad de avanzar en el estudio de la etnomusicología y los estudios poscoloniales, como lo propone Carolina Santamaría, con un marco teórico y conceptual que permita reconocer otras manifestaciones musicales con la indagación “desde adentro”.

En nuestro siglo diversas festividades en la región andina rinden tributo a este género y demás ritmos tradicionales de la música colombiana que derivan de ésta. Esto es una evidencia del arraigo que generó un proyecto de la élite y de los artistas del siglo XX, pero que amerita la indagación de los orígenes de esta en el siglo XIX por lo anteriormente mencionado. Que actualmente tenga cierto grado de aceptación o apropiación es otra problemática que se va asociado al cambio de la música según las preferencias de la sociedad del momento, de aquí podría incluso analizarse el mantenimiento y la mutación de estos géneros gracias a los festivales folclóricos.

Como se planteó al inicio del escrito, el estudio de la música puede darnos una imagen de la sociedad del momento dentro de su cotidianidad o desde sus festividades o también, como un espacio de sociabilidad en donde confluye la élite y la “plebe”, teniendo aquel la facilidad de adentrarse en las festividades y celebra-

---

the flute, violin and piano are mentioned”.

ciones del otro, pero no sucede, al contrario. Sin embargo, la importancia a nuestra consideración de estos estudios en el contexto histórico es desvelar algunos cánones establecidos o la reivindicación de géneros que cayeron en el olvido. La música puede ser concebida como un contenedor de algo más que sonidos; aunque ahora reciba otro tipo de significación, en siglos anteriores podría ser el medio de expresión política o la formadora de un proto-nacionalismo que sería utilizada en las postrimerías del siglo XIX. Finalmente, expone una puesta en escena de los imaginarios, de lo entendido por cultura o, lastimosamente, de lo que es idealizado por una élite, en últimas, resulta un vehículo de la memoria que merece ser rescatado por la Historia.

## Bibliografía

- Bermúdez, Egberto. “From Colombian ‘national’ Song to ‘Colombian song’, 1860-1960”. *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53, número especial Sonderband: *Populäres Lied in Lateinamerika / Special Issue: Popular song in Latin America* (2008): 167-261.
- Bermúdez, Egberto, “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 21 (2011). 151-180.
- Bermúdez, Egberto. “Historia de la música vs. Historias de los músicos”. *Revista Universidad Nacional* 1-3 (1985): 5-17.
- Bermúdez, Egberto. “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930”. *Gaceta* 32-33 (1996): 113-120.
- Barney Cabrera, Eugenio. “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0-3 (1965): 71-118.
- Barriga Monroy, Martha. “La educación musical en Bogotá 1880-1920”. *El Artista*, no. 1 (2004): 7-17.
- Duque, Ellie Anne. “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”. En *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 7. (Bogotá: Círculo de Lectores, 2007). 89-110.
- Duque, Ellie Anne. “Música en tiempos de guerra,” en: *Memoria de un país en*

- guerra. *La guerra de los Mil Días*. eds. Gonzalo & Aguilera (Bogotá, Planeta. 2001) 251-270.
- Gellner, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- González, Miguel Cruz. “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano”. *Nómadas* 17 (2002): 219-231
- Hernández Salgar, Oscar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, *Latin American Music Review*, 28-2 (2007): 242-270.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 1998)
- Miñana, Carlos. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, 9 (1997), 7-11.
- Miñana, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 11 (2000): 36-49.
- Pombo, Rafael. “El Bambuco.” *Poeticous*. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.
- Santamaría Delgado, Carolina. “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 28, no. 1, 2007, p. 1-23
- Santamaría Delgado, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad* 13-26 (2009): 87-103.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, 2002).