

Vol. 2, N° 3
Julio - diciembre de 2015
ISSN: 2422-0795



QUIRÓN

Revista de estudiantes
de Historia

Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino

Yecenia Henao Ruiz

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

SEDE MEDELLÍN
FACULTAD DE CIENCIAS
HUMANAS Y ECONÓMICAS



Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino

Yecenia Henao Ruiz*

Resumen

Esta presentación versa sobre la construcción de símbolos de identidad y nación a través de medios inmateriales como la música, específicamente el bambuco, en un estadio en que dicha empresa adquiriría un carácter imperativo toda vez que el país caminaba por las sendas de la independencia y autonomía, es decir, en el siglo XIX. El análisis se centra sobre el proceder de las élites bogotanas, quienes propendieron por la unificación de la nación a través de éste y otros símbolos. De esta manera, se esboza una sucesión temporal desde el momento en el cual el bambuco era objeto de desprecio y desdén por parte de éstas, hasta cuando fue considerado el culmen de la idiosincrasia musical colombiana.

Palabras clave

Identidad, bambuco, nación, élites, Nueva Granada, siglo XIX.

* Estudiante de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, correo: yhenaor@unal.edu.co.



Introducción

La etapa que sobrevino a los avatares propios de las gestas independentistas acarreó fenómenos dicotómicos y aparentemente divergentes para la Nueva Granada, ahora excolonia española. Por una parte, se habían materializado los deseos y pretensiones de independencia en la esquivada y anhelada libertad que, en franca lid, se arrebató a la península; por otra, ahora se veía constreñida a asumir la totalidad de la responsabilidad de las funciones para un idóneo desarrollo del Estado y a propender por restaurar todos los remanentes de las cruentas guerras de las cuáles fue escenario. La poca halagüeña situación que enfrentaban los habitantes de la Nueva Granada, ya de por sí caótica y difícil en extremo, se enmarcaba en una suerte de orfandad simbólica y de identidad; en efecto, la ruptura con España y los fenómenos que la precedieron, amén de haber legado problemas de dimensiones escandalosas en términos políticos, económicos, sociales y militares, había exacerbado un estado latente de desorientación, de pérdida de un norte. La joven nación que ahora se enfrentaba a la realidad de tomar las riendas de su propio destino, con la pérdida del yugo, perdió también un referente.

El proyecto de la construcción de una identidad nacional se vio permeado constantemente por la dicotomía entre dar continuidad al legado y la herencia colonial o romper tajantemente con él. Sería determinista, además de improcedente, el hecho de aseverar que en las élites –auto proclamadas paladines de la construcción de la nación neogranadina– se evidenciaba una uniformidad de pensamiento respecto a esto, dado que existían facciones que propendían por la conservación del pasado colonial, como otras que, al contrario, asumían una posición abiertamente refractaria a dar continuidad a las viejas y obsoletas dinámicas de la colonia. No obstante, es posible relacionar una tendencia general que éstas describieron en determinado momento, como veremos en ulteriores instancias de esta exposición. En cada una de las esferas de la sociedad se patentizó éste fenómeno y el ámbito de las artes, como es de suponer, no fue la excepción.

Esta presentación se centra especialmente en algunos de los estadios más importantes que la trayectoria de la construcción de una identidad musical nacional describió entre las élites capitalinas, haciendo especial énfasis en un primer momento de total hermetismo a aceptar cualquier manifestación musical popular y en un segundo, en el cual las fronteras que bordean el imaginario musical nacional de la élite se difuminan para acoger algunos ritmos de tradición campesina como propios, especialmente el bambuco, para ser ponderado como el ritmo nacional colombiano por antonomasia. Así pues, en primera instancia, en el espectro de ritmos y músicas de la élite capitalina casi no había cabida



para nada que no proviniese del Viejo Continente y la tradición popular y campesina nacional de todas las áreas del país había sido excluida de la idealización de la cultura musical que debía profesar la Nueva Granada, patentizado en un desdén parangonable al que se experimentaba por todo lo relativo a la península y reproduciendo, irónicamente, los esquemas mentales y de representación heredados de la tradición hispana en donde el modo de vida y costumbres de las élites se asociaban a la civilización y el de las clases populares y el campesinado –constituyentes del grueso de la nación–, se ubicaban más cerca de la barbarie.¹

Sin embargo, uno de los ritmos populares por excelencia: el bambuco, superó duras pruebas hasta erigirse como el estandarte musical de la colombianidad ante el mundo y ocupar un lugar de preeminencia en el acervo simbólico de la nación, ¿Qué dio lugar a este fenómeno? ¿Cuáles fueron los factores que conspiraron en favor de la adopción del bambuco como música nacional cuándo en los inicios de la república era casi una quimera? ¿Por qué el bambuco y no otro ritmo nacional fue reconocido como música nacional por excelencia? ¿Cómo logró perpetuarse de manera temporal y permanecer inmutable en el más importante escaño del ideario musical nacional durante décadas?

Valga acotar que si bien la caracterización de la totalidad de las áreas del país – o al menos de las más importantes– en este aspecto sería de vital importancia, con el objeto no sólo de establecer una descripción completa del fenómeno sino también de evidenciar las disimilitudes y puntos de convergencia que una y otra región describían en la predilección o desdén que expresaban por ciertos tipos de música y cómo lo integraban o rechazaban en sus identidades regionales, este análisis se ha enfocado en la capital del país por ser el lugar desde el cuál se tomaban la mayor parte de las determinaciones y cuya influencia tenía incidencias nada desdeñables en el resto de las regiones de la Nueva Granada, materializando ingentes dinámicas centralistas que se perpetúan hasta nuestros días y, además de ello, por ser el lugar en el cual habitaron la mayoría de quienes empuñaron y enarbolaron los estandartes de “progreso” y “civilización” que debían privilegiarse en la conformación de la nueva república y extenderse a lo largo y ancho del territorio nacional.

Las transformaciones en las mentalidades, a su vez fuertemente influenciadas por las particularidades del contexto social, fueron las responsables de determinar, en gran medida, la inclusión o exclusión de ciertas manifestaciones culturales en la construcción

1. Jesús Emilio González Espinosa, “No Doy por todos ellos el aire de mi lugar, la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX”, (tesis Doctorado en, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006), 21.



de un imaginario nacional; es decir, éstas se movían al vaivén de los cambios que describía el contexto y, considerando la coyuntura por la cual atravesaba la sociedad neogranadina decimonónica, sería lícito colegir que la influencia que ésta ejerció en este tipo de procesos no fue superfluo ni anodino en absoluto. Es muy posible que en las propias dinámicas sociales que una vez desdeñaron y excluyeron los ritmos nacionales se encuentre la respuesta a las incógnitas de por qué, ulteriormente, éstos fueron aceptados y adoptados al interior del imaginario nacional en una suerte de fascinación y retorno hacia lo popular –fenómeno acerca del cual investiga Peter Burke²– Esta situación, no obstante, tendría numerosos matices en el caso colombiano (o neogranadino), considerando que apenas transcurrían unos pocos años desde la instauración de la era republicana y lo “popular” es difícil de definir, considerando que a la sazón no había descrito un proceso de larga duración como en el caso europeo.

Baste anotar, para entrar en materia, la estructura o el orden en el cual serán dispuestas las tesis y teorías con el objeto de describir y analizar la construcción de la identidad nacional colombiana a través de la música llevado a término por las élites bogotanas. En primera instancia, obedeciendo a la cronología del fenómeno, se ha de caracterizar la incidencia que algunos países europeos ejercieron en la sociedad bogotana y el propósito de emularlos adscribiéndose a los ideales de civilización y progreso; esto, describiendo la fundación de algunas instituciones y en general las prácticas de tipo musical de la élite; y posteriormente, se ha de presentar una breve caracterización del bambuco, ritmo elegido entre muchos otros como representante de la identidad colombiana y, finalmente, según varias tesis y autores, se tratará de dar una respuesta parcial a las incógnitas que surgen de la adopción del bambuco como representante benemérito de la música nacional, así como de describir los cambios y la transición descrita en el imaginario de las élites para ubicar en un lugar de preeminencia un ritmo otrora desdeñado.

1. La música y las élites capitalinas

Previo a la caracterización y análisis de la vida y actividad musical de las élites capitalinas, es necesaria una breve puntualización con el objeto de establecer las diferencias entre el ejercicio musical de las familias más prestantes de la capital y el resto de la sociedad neogranadina. Según Pardo Tovar la acepción de “sociedad” en Colombia se ha usado como sinónimo de las familias o personas que ocupan las más altas esferas en la comunidad,

2. Peter Burke, *La Cultura popular en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 1996).



contraponiéndose al término de “plebe” o “populacho”. En la capital del país las clases más altas profesaban cierta predilección por la música europea, mientras que la clase media y baja escuchaba la llamada “música popular”.³

En el ocaso de la colonia y los albores de la república, las élites capitalinas adoptaron como propias danzas y aires europeos como valeses y contradanzas, evidenciando cierta predilección por ritmos franceses e ingleses en lugar de españoles –en virtud del desdén profesado hacia cualquier elemento proveniente de la península–. No obstante, con el paso de los lustros y el paulatino afianzamiento de la república, el imaginario musical de las élites bogotanas se fue contrayendo para sólo dar cabida a ciertos ritmos europeos. Como se ha enunciado con anterioridad, en ausencia de un referente y directriz –lo que fue España alguna vez y seguía siendo aunque se propendiese por abandonar–, éstas trataron de emular modelos extranjeros y de implementarlos en las más de los distintos estamentos de la nueva república, adhiriéndose tanto fáctica como simbólicamente a Francia e Inglaterra, especialmente. Dicha adhesión, en el campo musical, se cristalizó, entre muchas otras cosas, en la fundación de instituciones de difusión y enseñanza de música e instrumentos asaz populares en Europa como el violín, el violoncello, la flauta, el piano, entre otros;⁴ en la visita de compañías europeas musicales⁵ y teatrales, en la importación –si es lícito el término– de maestros y músicos extranjeros y en la educación e instrucción individualizada de los descendientes de las familias más notables de la sociedad capitalina en las artes europeas.

1.1 La Sociedad Filarmónica

Uno de los más exitosos intentos en aras de la difusión y la enseñanza de la música europea fue la fundación de la Sociedad Filarmónica, creada el 11 de noviembre del año 1846 por el célebre maestro inglés Don Enrique Price, con la aquiescencia y soporte de las clases dirigentes de la sociedad bogotana,⁶ a la cual pertenecían un gran número de extranjeros que hicieron las veces de mecenas con el objeto de materializar el sueño de tener en Bogotá una institución encargada de la ejecución de las más selectas obras del repertorio europeo. Entre los colaboradores y promotores más destacados de la Sociedad Filarmónica encontramos a diplomáticos, próceres y personalidades de la vida política gran-colombiana, hombres

3. Andrés Pardo Tovar, “La Cultura Musical en Colombia” en *Historia Extensa de Colombia* (Bogotá: Ediciones Lerner, 1996), 135.

4. Egberto Bermúdez, “La música colombiana: pasado y presente”, en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio iberoamericano*, eds. Albert Recasens y Cristian Spencer (Madrid: Akal Editores, 2010), 251-258.

5. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 108.

6. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 114.



de negocios e intelectuales; como vemos, la crema y nata de la sociedad capitalina. La Sociedad Filarmónica estableció como uno de sus más importantes objetivos “fomentar y generalizar el gusto por la música”.⁷ Según Tovar, la labor de la sociedad fue admirable desde todo punto de vista pues logró sortear una gran cantidad de obstáculos,⁸ lo cual es completamente verosímil, máxime cuando su fundación estuvo enmarcada por una época de increíbles tensiones políticas e inestabilidad social.

La sociedad nunca tuvo una sede propia, incluso cuando contaba con una orquesta que organizaba e interpretaba conciertos con regularidad en la ciudad. Hubo un intento por parte de ésta por construir un edificio que sería financiado por la municipalidad de Bogotá; sin embargo, más allá de los actos protocolarios que daban apertura a la construcción del mismo a los que incluso asistió el propio presidente de la república, José Hilario López,⁹ sus deseos no fueron materializados.

Amén de contar con el apoyo constante de notables personalidades de la vida capitalina, los programas y eventos de la Sociedad Filarmónica tuvieron un eco permanente en varios medios impresos de la época, particularmente en la publicación periódica “El Neogranadino”, en la cual los conciertos eran anunciados y publicitados con varios días de antelación con el objeto de que el público pudiese adquirir sus entradas para las funciones; además de ello, publicaba el programa completo de dichos conciertos en aras de informar a los eventuales asistentes las obras que serían interpretadas en la velada.¹⁰ A propósito de “El Neogranadino”, valga decir que se afianzaba como adalid de la difusión de la cultura europea en la sociedad capitalina decimonónica. Además de la publicación de avisos con el objetivo de atraer una mayor cantidad de público a las obras, frecuentemente incluía partituras de obras europeas en formas de desprendibles coleccionables con el fin de que fuesen interpretados por los compradores del diario.¹¹

La Sociedad Filarmónica se desintegró once años después de su fundación ante el avasallante e infranqueable influjo de las guerras civiles y la caótica situación política y social por la cual atravesó el país. Su función se dio por terminada después de haber

7. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 116.

8. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 115.

9. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 118.

10. Para ver un excelente ejemplo de uno de los anuncios de conciertos de la Sociedad filarmónica en el periódico *El Neogranadino*, remitirse a José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1963), 137.

11. Ellie Anne Duque, *La Música en las publicaciones periódicas colombianas en el siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación Música, 1998), 11.



ejecutado más de 54 conciertos y recitales públicos,¹² lo que dio cuenta de su innegable labor de fomento de la música europea no sólo para el disfrute y deleite de las élites, sino de personas pertenecientes a todos los órdenes de la sociedad, quienes muy probablemente, de no haber sido por la acción de esta institución, no habrían tenido el privilegio de escuchar una ópera de Rossini o alguna sinfonía de Beethoven. Así pues, aunque la sociedad llegó a su final prematuramente, mientras músicos y encargados de cuestiones logísticas y administrativas pertenecieron a ella, fungieron como dignos promotores del gusto por la música europea en la capital; lo cual, sin duda, fue una clara muestra de la función y misión “civilizadora” que desde el principio trazó esta institución.

Para González, convergían el poder económico y el distinguo como requisitos para la consideración de algún personaje como miembro honorario de la Sociedad Filarmónica, lo cual es bastante comprensible si tenemos en cuenta que gran parte del mantenimiento de la sociedad provenía de los bolsillos de particulares, como las reputadas personalidades que la conformaban y que mencionamos con anterioridad. Otra de las instituciones que se afianzaron como reflejos del ímpetu europeizante de la sociedad capitalina fue la sociedad Lírica, quien surgió en el año de 1848 y se disolvió, también de forma prematura, en el año de 1854.¹³

El ejercicio musical de las élites, si bien no desdeñaba la maestría y el virtuosismo con la cual eran o no interpretadas las distintas obras que formaban parte de los programas, estaba en gran medida determinado por una pretensión cosmética –si es lícito el término–, en la medida en que gran parte del público asistente no solo concurría a los conciertos con el objeto de deleitarse con las composiciones europeas y de ver a los artistas, sino de que los demás, de la misma forma, los vieran también a ellos.¹⁴ Así, la asistencia a los conciertos de las organizaciones promotoras de música clásica capitalina no era una congregación en la cual se ponderaba como máxima la “música por la música”, sino que a ella estaban articulados otro tipo de intereses y, por lo mismo, se convertía en una actividad que hablaba de los refinados gustos musicales de quien asistía a ellas (personas que

12. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 118.

13. No son de extrañar los cortos lapsos de duración de las instituciones neogranadinas conformadas por particulares si se tiene en cuenta la permanente coyuntura social y política propia de la sociedad decimonónica colombiana, en la que antes bien un día más de vigencia de éstas se afianzaba como una victoria ante la compleja situación de la joven república a la sazón.

14. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 88.



encontraban en las manifestaciones musicales europeas la quintaescencia del arte y la cultura) y de su *status* social.

2. Algunas teorías respecto al nacimiento del bambuco

El origen del bambuco, un ritmo tan reconocido y tan importante en la cultura musical andina, está, hasta nuestros días, envuelto por un hálito de misterio y enigma. Incluso cuando han sido puestas de manifiesto innumerables teorías acerca tanto del nacimiento de este ritmo como de su etimología, ambas son inciertas, y no podemos más que contentarnos con ponderarlas como explicaciones parciales de su emergencia.

Poco se especuló en la sociedad decimonónica colombiana acerca de los orígenes y la naturaleza del bambuco; lo cual es un fenómeno completamente plausible y lógico si se tiene en cuenta que, a la sazón, ésta no se había interesado lo suficiente por el estudio, inclusión y enseñanza del mismo como un ritmo que exhibiese las características necesarias para, al menos, considerar una posibilidad de inclusión en el ejercicio musical de las élites capitalinas. De ahí que no produzca mayor sorpresa que Tovar afirme que no eran en absoluto mencionados en los relatos de la época los pasillos o bambucos como ritmos musicales ejecutados o danzados por las élites bogotanas.¹⁵

Las teorías creadas en torno al bambuco y los tópicos que a él se atañen son disímiles y en muchos casos son contradictorias y divergentes; no obstante, la mayoría de los autores reconocen en el bambuco un aire campesino que poco a poco –y después de varios lustros de reticencia y desdén– fue adoptado por la aristocracia nacional como propio. Una de las teorías que está investida de mayor verosimilitud, gracias a que es soportada por fuentes de diversa índoles, es que el bambuco, si bien desconocido desde el preciso instante de su emergencia, comenzó a cobrar importancia al ritmo de los cañonazos y al fragor de las armas, esto es, se trató de un ritmo cuya gran parte de su desarrollo acaeció al calor de las guerras y que cumplió funciones de capital importancia al interior de ciertas dinámicas de tipo bélico. En efecto, son de mención benemérita dos bambucos, “La guaneña” y “El miranchurito” que, según algunos cronistas, desempeñaron un papel muy importante en tanto se trataron de un par de melodías elegidas para animar los ejércitos

15. Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 108.



independentistas y que son propios de la zona suroccidental del país, específicamente de los ahora departamentos del Cauca y de Nariño.¹⁶

Si bien, como hemos mencionado, en el siglo XIX las reflexiones de tipo musicológico -al menos para los ritmos nacionales-, no encontraron mucho eco, en las postrimerías de éste, Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte, miembro de la alta sociedad santafereña, compositor y cronista se aventura a redactar en el “Repertorio colombiano”, una de las más destacables publicaciones decimonónicas neogranadinas, un breve comentario genético respecto al bambuco, en el que da por sentado a grandes rasgos el abolengo africano del ritmo. Según él, llegó al Cauca por medio de esclavos africanos naturales de un lugar llamado Bambuk. Este bambuco africano se caracterizaba por su cadencia melancólica y triste. Así, aunque se tratase de un ritmo reconocido por la mayoría de los colombianos como propio -recordemos que escribía esto ya a finales del siglo XIX-, era una importación africana y, en todo caso, asaz disímil del bambuco original interpretado por los esclavos oriundos de aquel lugar: “No es el verdadero, no es el traído por los pobres esclavos”.¹⁷

Restrepo Duque, en cambio, asevera que más que un ritmo propio de los campos y las provincias colombianas, se trata de un producto urbano cultivado por el pueblo raso y algunos miembros de las élites y las clases dirigentes.¹⁸ De esta forma, para este autor, el nacimiento y posterior auge del bambuco describió una trayectoria diferente a la más aceptada regularmente: no se trató de una manifestación cultural extraída del acervo musicales de los campos colombianos que adoptaron y popularizaron las élites, sino que

16. Al parecer varios bambucos fueron los ritmos beneméritos interpretados por los músicos de las facciones independentistas del ejército para alentar a los combatientes. Fueron, por ejemplo, dos de los ritmos que enardecieron a las tropas de Córdoba durante la Batalla de Ayacucho, sobre todo a los soldados oriundos de estas regiones. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 74.

17. Aunque el autor considera que del origen del Bambuco fue escenario un lugar llamado Bambuk -ambas palabras guardan una correlación lingüística y fonética innegable-, por desgracia no hay comentarios respecto a su ubicación geográfica en el continente africano, Andrés Pardo Tovar, *La Cultura Musical*, 142. Por otro lado, Abadía Morales sostiene que dicha región se encuentra situada en la Senegambia francesa (y que en realidad lleva el nombre de Bambuck) en el África occidental. Tesis que fue compartida, entre otros intelectuales por Jorge Isaacs, y que, por lo demás, puso de manifiesto en su obra máxima *María*. Abadía afirma que, de hecho, puede tratarse de un problema de simple denominación en el cual dos estilos de música completamente disímiles, quien sabe por qué caprichos y avatares lingüísticos, terminan denominándose de la misma forma. Es así como Bambuco sería el término correcto para denominar tanto al ritmo mestizo de carácter campesino que ocupa esta presentación como al *currulao*, conocido como bambuco en algunas regiones y cuya estructura musical parecería guardar mayor correspondencia con la historia que apela por su abolengo africano. Guillermo Abadía Morales, *La Música Folklórica Colombiana* (Bogotá: Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1973), 57-62. En todo caso, no pueden darse por obsoletas las tesis en las cuales el bambuco haya sido receptáculo de alguna influencia del África, toda vez que en los más de los aspectos materiales y simbólicos propios de nuestra nación constituyen en sí mismos una amalgama de elementos indígenas, hispanos y africanos.

18. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 28, 1986), 4.



fueron las mismas urbes –si es lícito denominar de esta forma las decimonónicas ciudades colombianas– los escenarios que fueron testigo del nacimiento y evolución del bambuco. No obstante, en favor de esta teoría, cabría anotar que quizá el autor aluda a lo acaecido con el ritmo justo un siglo después de la época que nos ocupa, en los albores del siglo XX, cuando el bambuco escrito, comercializado y difundido es, predominantemente, un producto urbano,¹⁹ alejándose en gran medida de los viejos referentes campesinos que fueron predominantes en sus inicios y en las primeras décadas de la centuria decimonónica.

De hecho, de entrada, se atreve a menospreciar cualquier influencia indígena que exhibiese este aire colombiano en términos rítmicos, melódicos o armónicos. Según apunta, no hay mayores estudios que conduzcan a concluir que, en efecto, los orígenes del bambuco se remontan al quehacer musical indígena, o que al menos se articula en algún sentido con el mismo. Para este autor, a la música de nuestros antepasados eran propios aun elementos tan rudimentarios que es prácticamente imposible que alguno de éstos pudiese tener influencia en el nacimiento de ritmos más modernos o “civilizados”,²⁰ como el bambuco.

Amén de negar cierta ligazón con ritmos de naturaleza indígena, deja por fuera del espectro de las posibles influencias de este ritmo andino a cualquier tipo de música cuya génesis y características principales (melodía, armonía, ritmo) estén indefectiblemente articuladas al quehacer musical propio de los descendientes de africanos en la Nueva Granada. Para Santamaría²¹ este tipo de postulados que ponderan la influencia musical europea como la fuente primigenia de la cual surgen ritmos como el bambuco, y que desdeña o tacha de falsas las teorías que proponen que se trata del punto de convergencia de influencias musicales de varias latitudes del mundo obedece a una tendencia, además de excluyente, superficial y racista, adscribiéndose a dinámicas de la década del 50' del siglo XX, que enarbolaban este tipo de teorías como mecanismo de defensa ante la avasallante invasión de la música tropical costeña a la sazón, que rápidamente cobró una gran popularidad en todo el país y devino uno de los emblemas musicales de la época.

19. Jaime Cortés Polanía, *La música nacional popular colombiana en la colección El Mundo Al Día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004), 127.

20. Con esta afirmación, la acepción de *civilizado* parecería obedecer a cierta jerarquía en la cual las manifestaciones artísticas de los indígenas ocupan el escaño más bajo. De esta forma se estarían reproduciendo los mismo cánones y sistemas de clasificación coloniales, Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 7.

21. 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, 90-91.



Una de las características de algunos tipos de bambuco decimonónico es que se trataba de tonadas interpretadas como base armónica para el canto de coplas y se articulaba también al baile. Al parecer, el fandango español fue uno de los ritmos peninsulares preponderantes en lo que ulteriormente sería conocido con el nombre de bambuco, lo que de alguna forma reforzaría la teoría de Restrepo.²² De otro lado, otra de sus características es que si bien aún se trataba de un ritmo joven y apenas en un embrionario estadio de expansión y colonización de la geografía nacional, iba adoptando las particularidades de la zona en la cual se establecía, de suerte que era fácil reconocer la interpretación de un bambuco del Cauca de uno del Tolima, por ejemplo. Así, éste iba adquiriendo los matices y las particularidades regionales, lo que da cuenta de fuertes y exitosos fenómenos de transculturación.

3. Acerca de su llegada a Bogotá

Partiendo de la tesis que considera que el bambuco fue una importación campesina y no al contrario, como aseguran otros autores –aunque es difícil determinar a ciencia cierta sus verdaderos orígenes–, González se atreve a crear una hipótesis respecto al arribo del ritmo a la capital de la república. Según este autor, posiblemente la ruta que describió el bambuco antes de su llegada y establecimiento en Bogotá fue: partió del sur del país, desde las zonas de las cuáles se cree es originario, es decir, lo que actualmente conocemos como el departamento de Nariño y el Cauca, fue ascendiendo y estableciéndose lentamente en ciertos lugares de la joven nación, entre los que destacarían algunos del centro del país. Finalmente llegó a Bogotá en la década del 30 del siglo XIX.²³ El mismo autor establece una hipótesis complementaria a la anterior: además de haber descrito una trayectoria algo lenta y de larga duración a través de la geografía nacional, simultáneamente se gestó un proceso que permitió que este ritmo sureño llegara más rápidamente a las sabanas capitalinas. Con ello nos referimos a una oleada migratoria que llegó desde el sur del país y de la cual la ciudad de Bogotá fue receptora y destino final. Es decir, el bambuco, como constructo y manifestación cultural de colectivos, encontró en los migrantes portadores y difusores de su apreciación e interpretación.

Uno de los hechos que reforzaría la primera teoría de González lo encontramos en un cuadernillo de música con composiciones para guitarra de la Señora Carmen Cayzedo. El *corpus* de dicho cuaderno, perteneciente a una señorita de la alta sociedad santafereña, hija

22. Aunque en modo alguno la confirme, Jaime Cortés Polanía, *La música nacional*, 127.

23. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 76.



de un importante militar y político de la sociedad neogranadina a la sazón (que fue, por lo demás, presidente de la república), está conformado, además de innumerables obras propias de aires europeos como valsos, contradanzas y pasodobles,²⁴ por un bambuco titulado “El Aguacerito”.²⁵ Para González, que ubica la presencia de María del Carmen en tierras opitas antes de su establecimiento en la capital, es bastante plausible el hecho de que en aquel lugar el bambuco se haya conocido y popularizado varios lustros antes que en Bogotá. Así, la señorita María del Carmen, sin quererlo, habría sido partícipe de la introducción del bambuco a la capital de la república.²⁶ Para González, la conformación del cuadernillo y el hecho de que un instrumento como la guitarra fuese interpretado por una señorita de la clase alta pueden ser indicios de dos particularidades: por una parte, la ingente influencia que a la sazón ejercían los aires extranjeros en el quehacer musical de la aristocracia neogranadina (en lo cual ya hemos hecho énfasis por ser un fenómeno transversal al siglo XVIII y XIX); por otro, de la creciente y exponencial aceptación que las músicas populares iban ganando con el paso de los lustros. No era para nada convencional que una señorita de la aristocracia se abocase al aprendizaje de un instrumento musical como la guitarra, considerado –con toda razón–, pese a sus raíces hispánicas, un artefacto musical propio de las clases populares; así, sería lícito colegir que la popularidad de la música popular era tal en otras latitudes de la república, en este caso del Huila, que penetraba incluso el ejercicio musical de una señorita de la aristocracia, como María del Carmen, lo cual aún no sucedía en la capital del país.²⁷

4. La aceptación y adopción del Bambuco en la Sociedad bogotana

El proceso de inclusión y posterior apropiación del bambuco se trató de un acontecimiento poco esperable durante las primeras décadas del siglo XIX. Recordemos que el bambuco en sí mismo, durante aquella época, representaba la némesis del ideal de civilización que las élites bogotanas se habían trazado en materia musical para ser interpretado en la capital del país. El bambuco encarnaba lo más bajo de la civilización, las

24. Lo cual es sin duda un claro indicio de la aceptación que los estilos de música europeos contaban entre los más reputados personajes de la aristocracia neogranadina y capitalina, especialmente por aquellas épocas.

25. Luis Carlos Rodríguez Álvarez, “Un Cuadernillo Anónimo o La Música de guitarra de mi Señora Carmen Cayzedo”, *Historia y Sociedad*, 22 (2012): 207-210, 210.

26. Lo cual, como es de esperar, no indica que anterior a ella no hubiese habido otras personalidades que ejecutaron una labor análoga.

27. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 79.



costumbres más bárbaras y grotescas toda vez que se trataba de la música del vulgo o del populacho, y cuya interpretación estaba articulada indefectiblemente a contextos mestizos y campesinos, observados con total desdén desde las alturas que el ego y una superioridad imaginada habían erigido desde incluso antes del establecimiento de la república. Algunas personalidades de las élites bogotanas no escatimaron ningún esfuerzo en caracterizar el bambuco como una de las más burdas manifestaciones de la plebe. Incluso cuando los oídos capitalinos estaban más abiertos y receptivos a éste, no se hicieron esperar algunas reacciones adversas en su contra.

Ya para el año de 1845 el bambuco era un ritmo infaltable en algunas celebraciones de tenor popular como los aguinaldos;²⁸ no obstante, algunos de los asistentes pertenecientes a la clase alta de la ciudad aún mostraban cierta reticencia a incluir ritmos populares en cualquier tipo de celebración, máxime si se trataba, como en este caso, de una de tenor religioso. En este orden de ideas, el mismo Restrepo cita otro caso del año de 1864, es decir, casi 20 años antes del anteriormente relatado, cuando el bambuco tenía una aceptación aún más amplia y era común escucharlo interpretar en gran variedad de situaciones y espacios. En aquel año el diario “El Bogotano” publicó el siguiente párrafo firmado por el secretario del arzobispado:

Se avisa al público en jeneral (sic) [...] que no habrá en las próximas misas de aguinaldo chirriadera en los templos, como las funciones de zarzuela que se dieron en los dos años pasados. Por consiguiente, no habrá títeres en la Iglesia, ni música, ni tiples, guarachas i panderetas; ni se tocará la jurga, ni el bambuco, ni el palito, ni la caña ni ninguno de los sones populares de las ventas i de los figones.²⁹

Aunque al parecer el señor secretario del arzobispado sentía una gran aversión por cualquier manifestación artística para amenizar las celebraciones eclesiásticas (no sólo por el bambuco), éste ejemplo y el anterior son una clara muestra de que, incluso aunque en términos generales, el bambuco había colonizado lugares otrora inimaginables, aún ciertas facciones de la sociedad se mostraban refractarias a permitir que éste formase parte de los eventos sociales y cotidianos que tenían lugar en la capital.

González también muestra otro caso de rechazo hacia el bambuco: esta vez, como en las anteriores, por parte de un ciudadano eminente y reputado, presidente además de la Sociedad Filarmónica, quien incluye en un artículo titulado “El Tiple” publicado el día 1 de mayo de 1849 en “El Museo de Cuadros y costumbres”, una descripción del baile y

28. Faltaban aún 7 años para su primera aparición registrada en un concierto, pero en celebraciones más informales y populares su presencia estaba casi asegurada.

29. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 135.



la interpretación del bambuco, caracterizado por la inclusión de un amplio espectro de términos peyorativos para hacer referencia a éstos:

El tiple [...] es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la península [...] nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquellos [...] La diferencia pues, que hay entre unos y otros bailes, está en el modo y no en la cosa: Las formas lo hacen todo [...] Los majos del bolero visten rica y elegantemente...Nuestras parejas campesinas vestidas grosera y toscamente...emprenden al compás de la música sus estúpidas vueltas y sus extravagantes contorsiones, con las cuales más parece que van a darse de mojicones que a bailar [...].³⁰

El artículo estaba acompañado por una ilustración en la cual se mostraba a un trío de campesinos intérpretes de bambuco con expresiones extrañas y en posiciones grotescas, que hacían alusión a una inferioridad y falta de clase que cargaban como lastre los músicos campesinos (para los capitalinos de la alta sociedad). Este tipo de declaraciones no puede menos que llamarnos la atención sobre el hecho de que todavía a mediados del siglo XIX, cuando el bambuco ya había comenzado a avanzar de forma exitosa y ascendente en su camino hacia convertirse en el rey de los ritmos colombianos y representante por excelencia de nuestra música, hubiese personalidades ancladas a los viejos paradigmas y estereotipos coloniales, en los cuales lo incivilizado y bárbaro, por antonomasia, eran las manifestaciones culturales articuladas a las clases bajas, campesinas y populares de la nación. No obstante, dicha renuencia, para este periodo, se trataba más de una excepción que de una regla general: según González, esta particularidad permitió que el bambuco fuera investido por la sociedad capitalina de cierto respeto; al canalizarse como un elemento de interpretación en conciertos, logró afianzarse en la mentalidad de los bogotanos como un eslabón más en la cadena de construcción de una identidad nacional a través de una actividad estética, como lo es la música en este caso.³¹ Así, el ejercicio musical, lejos de ser una actividad destinada únicamente a satisfacer deseos artísticos y estéticos, se erigía como un elemento

30. El artículo, así como pletórico de adjetivos negativos para referirse al bambuco y otros ritmos campesinos, no escatima calificativos positivos para loar la originalidad y belleza de los ritmos de la península que éstos pretenden emular. Fenómeno que da cuenta, como lo indicábamos al principio de esta presentación, de la falta de univocidad en las élites frente a manifestaciones y elementos propios de la península, ora rechazados por algunas facciones, ora exaltados por otras de las cuales evidentemente hacía parte el señor Caicedo. José Caicedo y Rojas, *el Tiple*, citado en Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 102.

31. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 85.



de cohesión alrededor del cual se reuniría el público bogotano y que simbólicamente ocuparía el lugar de preeminencia dentro de todos los otros ritmos nacionales.

Como hemos referenciado con anterioridad, aunque se trata de un ritmo predominantemente campesino, encontré en algunas personalidades de la élite bogotana sus más fuertes partidarios, estudiosos y promotores, entre ellos son dignos de mención benemérita el reputado pianista Manuel María Párraga, de origen venezolano, quien irónicamente fue uno de los primeros compositores y miembros de la alta sociedad bogotana que se interesó por la naturaleza del bambuco, incluso fue el compositor de algunos de ellos y, según Perdomo, se interesó por dar cierta posición o status social a este tipo de música de abolengo campesino.³² Incluso se podría decir que él fue, sin duda, uno de los paladines beneméritos de este ritmo nacional, poco o nada importó el hecho de que su lugar de nacimiento no hubiese sido la república de la Nueva Granada (máxime si tenemos en cuenta que los imaginarios nacionales, al igual que la propia nación, estaban apenas en un estadio embrionario), ya que, además de ser el autor de varios bambucos, se atrevió a lanzar una de sus composiciones para piano en una edición alemana que, al parecer, se trató de la primera edición de un bambuco colombiano.³³

El propio Juan Crisóstomo Ricaurte, cuya importancia ya hemos destacado como un cronista especialmente preocupado por el origen de las más importantes manifestaciones musicales neogranadinas de la época, escribió varios bambucos (además de magistrales composiciones cercanas a las zarzuelas³⁴), pasillos, entre otras obras en diversos ritmos.

A mediados del siglo XIX, Rafael Pombo, otro ilustre hijo de la capital, pondría sus inigualables facultades poéticas al servicio de este ritmo de campesinos, que día a día cobraba más adeptos entre personas de la alcurnia bogotana. Es así como se da a la tarea de escribir poesías que posteriormente serán musicalizadas con el ritmo de bambuco. La primera de ellas lleva por título "Desengáñame", a esta le sucedieron otras con los títulos igualmente sugestivos y melancólicos de "Me Voy" y "El último instante".³⁵ Para Restrepo, aunque Pombo había nacido en Bogotá siempre había sentido como propia la tierra caucana que era la de sus padres,³⁶ hacia la cual sentía una fuerte fascinación; de suerte que esta incursión del poeta

32. José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de*, 105.

33. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 130.

34. Entre las cuales destacan *Elíxir de la Juventud*, *Las Brujas*, entre otras. Ver Andrés Pardo Tovar, "La Cultura Musical", 135.

35. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 107.

36. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 108.



como letrista de bambucos se afianzaría como un encuentro con sus raíces. En todo caso, ora como un deseo personal de parte de Pombo por formar parte de la creación de este ritmo, ora como la respuesta afirmativa a un llamado que experimentaba el ejercicio musical en la capital por aquella época, es innegable la penetración del bambuco en ésta, que, por lo demás, modificaría seriamente muchos aspectos propios del mismo. A continuación se cita cuatro breves fragmentos de un poema compuesto por él en honor al bambuco:

Para conjurar el tedio/De este vivir tan maluco/Dios me depare un bambuco/Y al punto, santo remedio.
"Mal Gusto", diréis tiranos/ Más yo en mi gusto porfío/ Qué bueno o malo, es el mío/ Y el de todos mis paisanos.
Tesoro de pobres es/Y ¡ay!, que nadie se lo quita/Mientras su voz lo repita/ Y lo ejecuten sus pies/
Y si ordenase un tirano/la abolición del bambuco/ pronto vieran cuan caduco/ es todo poder humano.

Uno de los más claros indicios de la apertura y adopción de la sociedad bogotana al bambuco fue la consideración de este como pieza incluida en conciertos. Una de las primeras interpretaciones del bambuco en un recital, irónicamente, no fue obra de un artista colombiano. En el año de 1852 se encontraban en la ciudad de Bogotá dos artistas extranjeros: El violinista Frazn Coenen y el pianista Ernts Lubeck. Previo a la interpretación de una de las obra que hacían parte del programa del concierto se dispusieron a interpretar un fragmento de un bambuco, razón por la cual se hicieron merecedores, además del cariño y la ovación del público asistente, de una condecoración por parte de la Sociedad Filarmónica en nombre de toda la ciudad.³⁷ Al parecer este acontecimiento, un poco fruto de la coincidencia, fue el responsable directo de la ulterior inclusión del bambuco en los programas de algunos de los conciertos que se celebrarían en la capital de la república. Es difícil aseverar cuales fueron los móviles de estos artistas extranjeros para interpretar un aire colombiano con el bambuco, quizá se trataba de un gesto de agradecimiento y cortesía con el público asistente, lo cierto es que el hecho de que sus notas hubiesen emanado de los instrumentos de dos virtuosos y reputados artistas internacionales³⁸ (recordemos la predilección y fascinación que las élites profesaban por todo aquello que proviniese del Viejo Continente) hizo pensar a la sociedad capitalina que el bambuco estaba a la altura de los más cultos y exclusivos eventos musicales y que, contrario a lo que se pensó por muchas décadas, su inclusión en los programa de concierto de ninguna manera desentonaba con las obras de los compositores europeos más reconocidos e importantes.

37. Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 112.

38. "No fueron propiamente unos cómicos de la legua quienes primero interpretaron, a título de concierto, el bambuco colombiano...", Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme*, 112.



Así, el bambuco, finalmente, había encontrado un lugar de interpretación y difusión dentro de las altas esferas de la sociedad bogotana y sería cuestión de tiempo para que su popularidad y aceptación se incrementasen. En este sentido, sería necesario acotar que el hecho de que el bambuco se tratara de un ritmo musical para conciertos, fue, indudablemente uno de los elementos que le ayudaron a abrirse paso para ser interpretado por músicos más “cultos” y refinados.³⁹

Ahora, una vez delineado este panorama, en el cual un ritmo propio de las clases campesinas consideradas en aquel tiempo lo más bajo y burdo en la escala social imaginaria que ilusa y pretenciosamente habían establecido las élites hubiese logrado llegar al lugar más alto de la misma, no podría menos que preguntarse ¿Cuáles son los factores que propiciaron semejante cambio de percepción en tan poco tiempo? Teniendo en cuenta que las ideas y los imaginarios son constructos ideológicos cuya mutación está antecedida por años y años de evolución ¿Cuáles fueron los detonantes de que el bambuco, antes considerado el ritmo de las plebes, fuese enarbolado y exhibido ante el mundo como un símbolo nacional?

La respuesta a estos interrogantes, como es de esperarse, constituye una empresa complicada en extremo. Peter Burke, en su obra *La Cultura Popular en la Europa moderna*, nos ofrece algunas elucidaciones útiles a tratar de explicar de forma parcial este extraño fenómeno. En ella, se puede ver con gran asombro que la Europa decimonónica, al igual que Colombia, describía fenómenos completamente análogos en lo que respecta al descubrimiento de las raíces y la reconsideración de las clases populares, ya no como lo más bajo de la sociedad, sino como las portadoras y detentadores de conocimientos y saberes de tipo ancestral y que, por ello, merecían el mayor respeto y el lugar que les correspondía en el acervo cultural de un pueblo.⁴⁰ En los más de los países de Europa, por aquella época, hubo grandes movimientos en aras del rescate de la tradición campesina y popular (literatura, música, poesía, etc.), así como de su difusión y exaltación.

Si bien en Colombia no fueron tan fuertes los movimientos que podrían equipararse a los anteriormente mencionados, la literatura romántica y costumbrista, en cierta medida, se afianzaría como una incipiente muestra de esto. Adicional a lo anterior, el autor aduce

39. Como ocurría probablemente con las composiciones para guitarra de la señorita María del Carmen, aunque no se tiene registro de que ella, en efecto, hubiese ofrecido algún recital y de que en éste haya interpretado un bambuco en su guitarra, el hecho de que estuviesen expresadas de forma escrita pueden ser indicios de que no se trataba de un bambuco para bailarse, razón por la cual se despoja de los elementos propios destinados a este propósito.

40. Peter Burke, *La Cultura Popular*, 38-43.



una especial fascinación por lo que se consideraba exótico, desconocido, así que, amén de representar un retorno a las raíces, se trataba de un redescubrimiento de un elemento extraño, si se quiere, y que, por lo mismo, gozaba de gran aceptación entre las personalidades más cultas de los estados europeos.

Otro de los aspectos que resultan especialmente interesantes al paragonar el caso europeo con el colombiano es que, si bien el siglo XIX fue testigo de la emergencia de naciones como Italia, y la misma Alemania, incluso más jóvenes que la nuestra, en Europa se encontraban también algunas de las naciones más antiguas y sólidas del orbe. No obstante, las primeras, al igual que la nuestra, experimentaban un proceso de construcción de identidades, para lo cual la mirada sobre el legado de las clases populares se afianzó como una de las herramientas más importantes. En el caso europeo, al igual que en el colombiano, la idea de nación fue un constructo ideológico que describió una trayectoria descendente, es decir, se impuso por las élites al pueblo raso, quien, también como en Colombia, estaba adscrito a una idea de región más que de nación,⁴¹ máxime en una sociedad como la nuestra, en la cual la movilidad era limitada y apenas se tomaba conciencia y conocimiento de todo el potencial y las características propias de cada región.⁴²

Así, el bambuco, como un elemento extraído directamente del pueblo, había sido adoptado como uno de los símbolos nacionales por excelencia, que articularía la nación colombiana en torno a una manifestación artística. ¿Cómo es que presentando situaciones aparentemente tan disímiles y heteróclitas –que en el caso colombiano se exacerbarían por los fenómenos de mestizaje y transculturación legado de más de 300 años de colonia– Europa y Colombia hayan sido escenario de movimientos sociales y culturales análogos?; esta es una pregunta para la que aún no tenemos respuesta, acaso ésta se encuentre, como ya dijimos en la construcción y afianzamiento de los símbolos nacionales en ambas márgenes del océano.

De otro lado, González identifica no solo una fascinación y una apropiación por parte de las clases cultas del bambuco como un instrumento propio, sino de las propias clases populares para las cuales se erigía como una suerte de elemento diferenciador de las élites, a las que profesaban un desdén singular por haber sido durante mucho tiempo las depositarias de maltratos y desprecio de todo tipo. Así, el bambuco no sólo era música del pueblo para

41. Peter Burke, *La Cultura Popular*, 48.

42. Para lo cual fue de vital importancia el aporte de la Comisión Corográfica.



Colombia, sino del pueblo para el pueblo, visión de la cual quedaban excluidas las élites capitalinas.⁴³ Una vez se dio la adopción del bambuco por parte de estas y su posterior difusión como símbolo nacional, los campesinos, que ya tenían una conciencia de clase, aceptaron con mayor facilidad la imposición de éste; imposición matizada en la medida en que ya para ellos se trataba de algo natural.

No obstante, en este proceso el bambuco sufrió algunos cambios de tipo estructural y simbólico. El hecho de que las élites bogotanas hubiesen adoptado un aire vernáculo como propio y que luego le hubiesen dado la categoría de símbolo nacional, no era sinónimo de que iban a aceptarlo en su forma prístina, en algunas de las variantes interpretadas en las regiones colombianas, era pues necesario despojarlo de todos sus elementos bárbaros e inscribirlo en el paradigma decimonónico de la civilización, lo cual se llevó a cabo, entre otras cosas, por su expresión en forma de música (escribirlo sobre un pentagrama).⁴⁴ El hecho de que el bambuco fuera susceptible de transcribirse como música era reflejo de que de ninguna forma se trataba de un elemento bárbaro y, al tanto, cada vez más miembros de la alta sociedad bogotana –músicos y no músicos–, se aventuraban a convertirse en compositores de bambucos.

Las élites capitalinas, que se endilgaron la responsabilidad de fungir como adalides de la unificación de la nación, en un primer momento ejercieron una doble exclusión respecto las manifestaciones artísticas propias de todo el país; esto es, una exclusión sistemática a todo aquello que no fuese propio de las zona andina (calificándolo de antemano como bárbaro) y una exclusión de los ritmos andinos de abolengo campesino. Como vemos, el panorama musical de las élites se reducía prácticamente a aquello que llegara del extranjero; sin ser necesariamente lo más excelso, se le consideraba la quintaescencia musical y artística únicamente por ser de aires provenientes del otro lado del océano y con los cuales podían identificarse como clase culta y hacer gala de su buen gusto.

El proceso por medio del cual el otrora ritmo bárbaro devino un símbolo musical nacional por excelencia, si bien difícil y complejo en extremo, se desarrolló relativamente rápido en virtud de la carencia de elementos simbólicos que hicieran

43. Irónicamente, en este fenómeno se evidencia una lógica inversa a la que atravesó la sociedad decimonónica transversalmente: No sólo eran las élites quienes despreciaban todo lo que tenía que ver con lo popular y lo campesino, sino que éstos últimos sentían una especial aversión por todo aquello que se articulase a la alta sociedad bogotana. Jesús Emilio González Espinosa, *No doy por*, 110.

44. La preeminencia del lenguaje escrito sobre el lenguaje y la tradición oral, indudablemente, denotaba una de las mayores características de la civilización.



las veces de ejes articuladores de la nación y de lo nacional y que, por lo demás, son menester en aras de llevar a cabo un efectivo control de la población y de generar procesos de unión e identificación entre los habitantes que, por una parte, facilitarían las labores administrativas y, por la otra, previniesen eventuales levantamientos y problemas sociales. De esta forma, el bambuco fungía como una pieza más del engranaje burocrático de las élites, pues su adopción como ritmo nacional las beneficiaba a éstas más que a los mismos campesinos que le dieron vida.



QUIRÓN

Revista de estudiantes
de Historia