

Artículo de reflexión

Recibido:

22 de septiembre de 2017

Aceptado:

18 de noviembre de 2017

REVISTA
FOLHMYP

Las élites santafereñas y el bambuco en el siglo XIX

Santa Fé Elites and Bambuco in the 19th Century

Carmen Rocío Calvete Cañas *

Resumen

En este artículo se exponen los resultados de una investigación que tuvo por objetivo examinar la manera cómo la élite intelectual santafereña, en la Colombia del siglo XIX, hizo frente al reto de construir nación por medio de la creación del símbolo del bambuco. En este se expone el análisis de la construcción de un símbolo de naturaleza originalmente estético en uno político y el interés de sus creadores, a partir de una educación humanística, por utilizar símbolos para la construcción de identidad, en particular con el fin principal de fortalecer la soberanía a través del nacionalismo musical.

Abstract

This paper presents the results of an investigation that aimed to examine how the intellectual elite of Santa Fé in nineteenth-century Colombia faced the challenge of building a nation through the creation of the symbol of bambuco. An analysis is made of the construction of an originally aesthetic symbol into a political symbol and the interest of its creators, from a humanistic education, to use symbols to build identity, particularly with the main purpose of strengthening sovereignty through musical nationalism.

* Historiadora de la Universidad Industrial de Santander. Actualmente está cursando estudios de paleografía en el Archivo General de la Nación Jorge Palacios Preciado. Correo electrónico: avesnegras@rocketmail.com.

Palabras clave

música nacional, símbolo, Colombia en el siglo XIX, bambuco autóctono, bambuco nacionalista, élite santafereña.

Keywords

national music, symbol, Colombia in the 19th century, autochthonism, bambuco, nationalist bambuco, Santa Fé elite.

Introducción

La segunda generación política, después de la Independencia, al ver disueltas las condiciones del período anterior (la Colonia) que los limitaba política, económica y socialmente tuvieron la obligación y necesidad de construir una realidad en la que todos los hombres serían iguales de acuerdo con los paradigmas establecidos por la Revolución Francesa y el Romanticismo (Villegas-Naranjo, 1977).

La mentalidad y los intereses propios de esta generación hicieron el proceso lento y lleno de contradicciones, es decir, las ideas profundamente arraigadas en ella de una acentuada estratificación social, racial y una identificación con el cosmopolitismo dificultaron el proceso de construcción de una *nación homogénea*. No obstante, gracias a la influencia de las teorías románticas sobre el progreso indefinido y unitario de la cultura se plantearon la premisa conceptual de la comunicabilidad del arte.

El arte que más permitía la comunicabilidad era la música, pues sus manifestaciones populares fueron asociadas directamente (como ayuda de cohesión social) con el espíritu auténtico del pueblo. Así, la élite intelectual de la segunda generación visualizó el género musical del bambuco como una herramienta que facilitaría la asimilación de los valores característicos del tipo nacional colombiano.

Utilizando como excusa la adopción del bambuco autóctono –por parte de las élites santafereñas del siglo XIX y su posterior idealización como *música nacionalista*– se demostró cómo las realidades políticas son producto de voluntades e invenciones, es decir, que el acto de construir nación fue un proceso creativo, que involucró elementos ajenos al sustrato político propiamente dicho. Esto se reflejó en la intervención de una manifestación cultural que sirvió de herramienta para fortalecer la cohesión social. Tal formulación ya estaba presente en los estudios tradicionales que se ocuparon de los problemas de la nación, el nacionalismo y el Estado. Así, Hobsbawm dice:

Al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de *artefacto, invención e ingeniería social* que interviene en la construcción de naciones. Las naciones como medio natural, otorgado por Dios, de clasificar a los hombres, como inherente (...), destino político, son un mito; el nacionalismo, que a veces toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa, y a menudo las destruye: eso es realidad. Las naciones no construyen estados y nacionalismo sino al revés (Hobsbawm, 1997, p. 18).

La investigación, cuyos resultados se exponen en este artículo, aplicó la crítica de fuentes, propia de la disciplina historiográfica, develando las maneras en las que el discurso de una clase social –la élite– es capaz de apropiarse de una manifestación musical popular y convertirla en objeto político.

La música popular apropiada fue el bambuco, el cual se asimiló y transformó a través de su institucionalización para que sirviese de herramienta y, así crear la sensación de poseer elementos culturales comunes en un género musical mestizo distribuido en el área *más poblada* del país –la región andina– y con una alta aceptación social. Pues, las naciones –de igual manera que sus mecanismos– aspiran convertirse en mitos. En realidad, las naciones son constructos recientes datables que, por medio de intervenciones conscientes, intentan crear la ilusión de ser inmemorables; pero son, en efecto, productos históricos con sujetos ejecutantes determinados.

En esta búsqueda de los elementos sociales determinantes que hacen que una expresión musical sea denominada como música nacional, se determinó que su desarrollo –desde mediados del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX– estuvo relacionado paralelamente con la consolidación hegemónica de la élite interior andina del país y con la búsqueda, por parte de esta élite, de un sentido nacional unitario y unificador que se sobrepusiera a las otras regiones y sus particularidades, logrando concretar los elementos necesarios para una cultura nacional auténtica y representativa.

El concepto de música nacional es un modelo utilizado con anterioridad que ha facilitado desplegar los elementos constitutivos de la nación. Ejemplo de ello son los estudios del son, el corrido o el tango; fenómenos latinoamericanos de tipo sincrónico al bambuco del siglo XIX, con adecuaciones y particularidades propias de los fundamentos locales de la cuestión nacional en cada caso. El aporte de la investigación se concentró, entonces en modificar la manera en que se había estructurado u organizado los materiales que ya habían sido expuestos en diferentes estudios y textos de diversa clase, los cuales *afirmaban* reiterativamente que el bambuco es la música nacional por excelencia, sin ahondar las circunstancias y razones que llevaron a esta afirmación.

Tal afirmación hizo al bambuco *la música nacional por excelencia* hasta la mitad del siglo XX. Los textos tradicionales –que se ocuparon del asunto– aceptan como hecho tal afirmación sin aportar una explicación satisfactoria de su origen y la mayoría de aquellos investigadores ni siquiera se ocupan del asunto. Por ejemplo, Perdomo –investigador de música de tendencia folclorista– dice:

Y como bambuco se escribe con tiple, este ya se rasgueaba y era el compañero inseparable de un *pueblo* con ansias de *libertad*. [Planteando su antigüedad al afirmar que] (...). En la alta *colonia* era vendido en las tiendas que tenían los jesuitas en sus doctrinas, lo pintó Vásquez Ceballos a la par que el capador en las rondas de ángeles que adornan sus madonas y Caballero en su ingenuo *Diario* da una nota a la par *típica* y *folklórica* cuando a propósito de un ayuno decretado por los Gobernadores del Arzobispado nos cuenta «toda la gente está muy devota y fervorosa; en todo este tiempo no se ha oído un solo *tiple*»[Las cursivas son propias] (Escobar-Perdomo, 1980, pp. 53-54).

Varias de las afirmaciones expuestas en la cita fueron rebatidas posteriormente, incluida la investigación que sustenta este texto. La evolución organológica del bambuco que relaciona de manera exclusiva el tiple con el bambuco ya ha sido rebatida por los estudios de Germán Patiño Ossa (2010) que ve los orígenes del bambuco en la música de chirimía¹, como por el análisis iconográfico al demostrar que el bambuco autóctono no necesariamente estaba asociado al tiple, porque la presencia de tiples entre los instrumentos tocados por las figuras religiosas representadas en los cuadros de Ceballos es producto de un error en la crítica de fuentes, hecha por José Perdomo Escobar.

Por otro lado, el argumento rescatable de los estudios tradicionales es el de la *diseminación* tanto en su acepción de idea implantada o sembrada, como en la de esparción o propagación a través de un territorio en distintas direcciones. Este argumento consiste en que el bambuco fue la música nacional porque era el aire más representativo de la zona andina² que, ateniéndose a las delimitaciones geográficas tradicionales, era la más extensamente poblada y donde estaba configurada el área de actividad efectiva de los poderes políticos y económicos de la época. Aunque este argumento tiene cierto nivel de desocultamiento, no aclara nada acerca de cómo se constituye el bambuco nacionalista. Se agota en sí mismo. El bambuco nacionalista no puede ser causa del bambuco nacionalista. Entonces, debe haber algo anterior de donde, en verdad, provenga. Es decir, debe haber un origen fáctico de la identificación de la sociedad con el símbolo nacional.

La revisión de las fuentes producidas en el siglo XIX, a saber, las publicaciones periódicas, textos literarios, diarios de viajes de extranjeros, cuadros de costumbres, producciones iconográficas se descubrió el interés de las élites santafereñas por el bambuco autóctono. Dentro de la diversidad de fuentes consultadas se encontró un común denominador: el interés en registrar, analizar y visualizar la existencia de un ritmo musical denominado bambuco y la aparición de los gérmenes argumentales de los folcloristas de principios del siglo XX. Tal interés no se encontró en las fuentes de la primera mitad del siglo XIX, sino que aparecieron por primera vez y se hicieron sistemáticas a partir de la segunda mitad de tal siglo. Fue revelador encontrar a los escritores Rafael Pombo, Jorge Isaac, José María Cordovez Moure, José María Vergara Vergara, José Rufino Cuervo, José María Samper; a los pintores Ramón Torres Méndez, Manuel María Paz; a los extranjeros Mark Edward

1 "El bambuco autóctono o el bambuco tradicional colombiano es una especie casi extinta. Este género musical, originado en la Nueva Granada y conformado tal vez con base a los llamados conjuntos de chirimía adquirió su forma definitiva en el siglo XVIII y se difundió por diferentes regiones del país en la primera mitad del siglo XIX (...), hoy es casi imposible escucharlo. Para ello sería necesario viajar a las cabeceras del río Napi, en el sur del departamento del Cauca con ocasión de las fiestas patronales de Calle Larga y San Agustín (Patiño Ossa, 2010) [Ya no disponible]. La chirimía es un instrumento de madera casi totalmente desaparecido por causa de su difícil ejecución; contó con grandes virtuosos en las regiones del Cauca y particularmente en Popayán. Con sonido bastante aproximado al de la gaita, exige un considerable esfuerzo pulmonar habiéndose dicho también que su sonido lo produce en realidad la garganta del músico.

2 En búsqueda de un avance por ampliar la delimitación teórica de música nacional se utilizó el término música colombiana para hacer referencia no solo al bambuco, sino incluir los otros géneros musicales andinos: el pasillo, el torbellino, la guabina, la danza. Posteriormente, esta misma inquietud mutó en el término de música andina colombiana, en el que se denotaba más congruencia con la realidad de la música colombiana, al incluir por contrapartida otras manifestaciones como las del llano, las costas y el de las comunidades indígenas.

Walhouse, Harry Davinson, Charles Stuart Cochrane; a los músicos Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Manuel María Párraga³; decíamos que fue revelador encontrar que ellos incluyeron, en sus respectivas obras, amplias alusiones al bambuco caracterizándolo como música nacional. Se dedicaron a ensalzarlo, poetizarlo, adaptarlo a los formatos académicos; lo incluyeron en discusiones políticas, temas estéticos, estudios históricos; crearon discursos, apoyaron tesis, se citaron y refutaron entre sí. Tal intervención inevitablemente modificó al bambuco. Este mutó al ser observado e intervenido y, por tal razón, dejó de ser la expresión autóctona o popular para convertirse en un artefacto del discurso político. Era indudable la labor y el interés de un grupo –todos miembros de la élite criolla santafereña– en dar forma a un discurso nacionalista alrededor del bambuco.

La historia de la música ha sido un asunto que ha despertado muy poco interés en la comunidad de los historiadores profesionales. En palabras de Ospina:

El conocimiento que se ha erigido en la materia a lo largo de poco más de un siglo, ha sido principalmente obra de historiadores aficionados, de músicos profesionales y aficionados, y eventualmente, de musicólogos. Esto ha traído como resultado que los estudios histórico-musicales reflejen una gran ambigüedad en términos de enfoques, intereses investigativos y contenidos (Ospina-Romero, 2013, pp. 301).

La causa de esa falta de estudio historiográfico en la música colombiana es debida a la inclinación de los historiadores profesionales a pensar que el tema pertenece a otras disciplinas. A ello se suma el problema de la falta de escuela (tradición en la investigación del tema) en esta área. Los avances en la materia han sido lentos y los intentos por construir conocimiento al respecto se ha limitado a recopilación de datos y de fuentes, sin análisis o teorización de los mismos; relegando los resultados a republicaciones de trabajos, apéndices o anexos de libros y enciclopedias; limitando el tema a subcategorías de la historia de las ideas, que tampoco constituyen un fuerte en la disciplina historiográfica colombiana.

Los convidados temáticos son siempre los mismos: el trio emblemático que conforman lo político, lo económico y lo social, y al que eventualmente se añaden algunas subcategorías relacionadas con la historia de las ciencias, de las ideas, de la educación, o a grandes rasgos de la cultura. Ni la música ni los músicos, ni los historiadores interesados en la música suelen ser invitados a tales bufetes historiográficos (Ospina-Romero, 2013, p. 301).

3 Por cuestiones de espacio en este artículo solo citamos unos pocos de estos autores.

Metodología

En la investigación cuyos resultados se exponen en este artículo, en un primer momento se realizó el proceso *heurístico*, encargado de la localización y recopilación de las fuentes documentales; a partir de este, surgieron los primeros problemas metodológicos de los trabajos realizados en ese momento, dedicados al estudio de la música en Colombia: argumentaciones e interpretaciones repetitivas, pero cuyo seguimiento a la fuente original era casi imposible al carecer de una identificación o citas concretas de su origen. La recopilación de fuentes se hacía “a oídas”.

En estas condiciones, se hizo pertinente el inicio de una búsqueda de archivo directa e intensa con el fin de recuperar las fuentes en su estado original y tener una referencia para el reconocimiento de otras fuentes más específicas. Proceso que, además, visualizó la frecuencia y relevancia que se le dio al bambuco en fuentes que no eran, en la mayoría de los casos, de orientación cultural o artística, sino que tenía intereses políticos, informativos, educativos, pero, aun así, referenciaban cada tanto a la música como objeto de preocupación.

Conjuntamente a la recopilación de las anteriores fuentes se dio lugar a la etapa o proceso *de la crítica*, que se refiere al análisis y evaluación de los datos hallados. Al ser un trabajo de tipo historiográfico, y en búsqueda de un marco teórico, se presentó la necesidad de aplicar un marco que hiciese del trabajo algo más que una lista de autores y obras, una descripción de las características de la vida musical santafereña, o un collage de curiosidades sobre el bambuco.

Las mismas fuentes suscitaban preguntas, mostraron a ver cambios y derroteros conceptuales. Apareció entonces la acepción del bambuco en su forma nacionalista. Se tuvo entonces que abrir otro campo de investigación que proporcionara las herramientas analíticas desde la disciplina historiográfica, para observar este fenómeno. Por último, se realizaron la síntesis y exposición, en las que se relató la información encontrada y se presentaron los resultados obtenidos.

Resultados

Al bambuco se le ha reconocido como un resultado del sincretismo entre los villancicos⁴, la música de banda, la música española, la música africana y la música indígena. Por esto, el bambuco –como género musical– se encuentra suscrito dentro de la cultura musical *profana* o *secular*, en contraposición a la música *sacra*.

4 “Es interesante anotar la posible influencia del villancico en la formación y apareamiento de nuestros aires populares colombianos andinos. En esta música popular puede encontrarse el eslabón perdido, que durante años de investigaciones folclóricas, nunca nos hemos topado” (Patiño-Ossa, 2010, p. 9).

Antecedentes históricos de la música profana

Las misiones evangelizadoras se encargaron de difundir los repertorios de la música ibérica, a través de los actos litúrgicos, para generar fervor religioso y asimilación de la doctrina católica en los aborígenes americanos. Al mismo tiempo, realizaron restricciones en los cánones, consecuencia propia de un proceso de aculturación. Esta tendencia de los evangelizadores a encerrar la música dentro de determinados cánones permitió identificar cómo la música puede transformarse en *herramienta*, consecuencia de analizar como las prohibiciones impuestas a la utilización de la música religiosa buscaban limitar posibles desvíos del sentido que ellos le querían dar a esos sonidos. Como herramientas aleccionadoras que un grupo determinado quiso tomar a voluntad y moldear con fines específicos; en este caso, como vehículo de la enseñanza evangelizadora.

Sin embargo, en las festividades religiosas la música adquiría, entre los nuevos devotos aborígenes, una característica *lúdica* –que le daba el carácter de profano–, en la cual la divinidad no se presenta como mediadora del poder y la dominación, sino como canal de sociabilidad y horizontalidad de la comunidad. Posteriormente, en el siglo XIX, se encontraron analogías con los festejos patrios, propios de los ritos del nacionalismo, donde la solemnidad secular substituye la religiosa. Pero, estas expresiones, naturales en la apropiación de los sonidos, fueron reprobadas en muchas ocasiones por las autoridades eclesiásticas y políticas. En la constitución sinodal del arzobispado de Lima en el año de 1522 se dispuso:

Que los clérigos (...) no toquen de noche instrumentos músicos, ni dancen, ni canten cantares deshonestos (...). Que el clérigo que "fuere hallado de noche a cualquiera hora, que sea, con algunos instrumentos músicos (...) será preso por diez días, y multado en otros diez pesos (...) demás de ser perdidos los dichos instrumentos para el dicho Alguacil, y Fiscal; y so la misma pena prohibimos, que ninguno danze, ni cante cantares deshonestos, ni profanos, en bodas, Misas nuevas ni en otras fiestas, ni que en ellas tañen vigüelas, o (...). Que en las Iglesias, y lugares sagrados no se hagan comedias, ni representaciones profanas, ni vayles, ni saraos, ni canten cantares deshonestos (Escobar, 1987).

Otro ingrediente influyente en la conformación de una música profana en la Colonia es referido por el músico Juan Crisóstomo Osorio. Osorio (1879), espectador y partícipe del quehacer musical del siglo XIX en Bogotá, refiere que la música popular española se generalizó durante la colonia, gracias al mismo espíritu musical propio de los ibéricos que trajeron con ellos los instrumentos y las formas musicales asociadas a diferentes actividades sociales.

Un formato musical no religioso traído desde la península fue la banda de música militar que acompañó a las huestes de conquista. Es una referencia constante la Banda de la Corona. Sus repertorios eran variados y parece que no les faltaba ocasión para presentarse ante diferentes oyentes. La llegada de esta banda, bajo la dirección del

músico español Pedro Carricarte en 1784, marcaría un cambio destacable en el desarrollo de la música profana de la capital del país en dos frentes. Además de tocar en actos públicos, en las fiestas populares, en los desfiles con marchas, en los conciertos dominicales, entre otros, forman, por un lado, un nuevo tipo de oyentes y, por otro, la introducción de los repertorios y la instrumentación europea pone a disposición de los músicos nacionales recursos musicales más amplios y diversos que los ofrecidos por el canto llano fomentado por las misiones. Esto permitió, entonces, a los músicos locales crear o adaptar piezas musicales como, también, improvisar en distintos contextos a partir del conocimiento de estilos, formatos, técnicas, tendencias y lenguajes diversos.

En conclusión, la constitución de una música profana de la élite en la Nueva Granada se construyó desde dos estamentos paralelos propios de la Conquista: por un lado, la iglesia y sus aportes musicales por medio del adoctrinamiento y, por otro, la sociedad realista con sus prácticas militares y el acompañamiento de las huestes de bandas militares. Las dos instituciones –Iglesia y Ejército– influenciaron con *sus músicas* las prácticas musicales locales y los gustos musicales de los oyentes. Una dinámica rica y libre entre todos los estamentos sociales –la élite y el pueblo–, permeó y se movió por espacios privados y públicos, e hicieron de la música colombiana lo que actualmente es hoy: una manifestación diversa.

Los lugares y las gentes del bambuco

La movilidad social que puso en contacto las formas de cultura popular y de élite en el siglo XIX generó un intercambio entre los productos culturales de estos grupos. Esto originó una atención creciente del bambuco autóctono por parte de la élite santafereña, ávida de elementos representativos y populares. Durante la independencia, el ánimo antihispánico remueve el mundo de la cultura de la élite que se abre hacia otro tipo de modelos de origen europeos, para pasar luego a ser introspectivo, a mirar en lo propio para verificar el estado social general del nuevo país –que todavía en 1830– no logra definirse por fuera de los cánones heredados de la colonia.

Las festividades constituyen el lugar por excelencia de las expresiones musicales populares porque en ellas estaban presentes todas las manifestaciones asociadas auténticamente al bambuco tradicional: su ritmo, sus melodías y letras, su danza, y lo más importante, sus creadores anónimos y su público. La música tenía una presencia constante y necesaria en tales festejos: se hacían procesiones con música de banda; agrupaciones pequeñas de músicos acompañaban matachines y comparsas; se asistía a misa cantada y se daban serenatas. En general, las festividades terminaban en la casa de un convidante para hacer una tertulia o baile para el caso de la élite y en las chicherías para el caso del pueblo. Un ejemplo de ello lo encontramos en Cordovez Moure que dice que las festividades:

Se celebraban bailando desde las ocho a las once y media de la noche, hora en que se asistía a la misa de gallo en el templo más cercano, y se volvía a continuar el baile hasta que el sol daba la cara [se] deleitaban ricos y pobres, amén del diluvio de bailes de menor cuantía o parrandas bulliosas, en que se divertían al son de guitarras los festivos moradores de los entonces tres barrios de la ciudad (...). Se armaban bailes y parrandas en casi todas las casas, al compás de *guitarras bandolas*, y por las calles circulaban grupos de hombres, con garrotes y *tiple* en mano [las cursivas son propias] (Cordovez-Moure, 1994, p. 14).

Ante la poca posibilidad de divertimento que la gente de una ciudad pequeña, como lo era Santafé de Bogotá en el siglo XIX, era habitual que se aprovechara al máximo la oportunidad de una fiesta, como lo cuenta Cochrane –navegante y viajero inglés que en 1823 a 1824 visitó los territorios de la actual Colombia– sobre la navidad que pasó por fuera de Inglaterra, alegando descontento porque “a eso de las tres de la mañana continué mi viaje, pero el guía había bailado y bebido de tal manera durante la noche, que apenas pudo sostenerse sobre el caballo” (1994, p. 252). Esta queja es semejante a la del viajero norteamericano Holton (que en su ascenso a Bogotá a mediados del siglo XIX) tuvo que apurar el paso de los caballos para poder alcanzar a los peones que le acompañaban, pues se dirigían a una venta en el camino donde se realizaba un baile. Holton cuenta:

Ahora sí comprendíamos –dice– la prisa que se habían dado nuestros peones (...) [al advertir] que el viajero debe tener mucho cuidado cuando pase al atardecer por un sitio donde hay fiesta o parranda, si el equipaje va atrás, porque inevitablemente ocurrirá algún accidente a las bestias o al peón y tendrá que dormir esa noche sin equipaje (1981, pp. 129-130).

Una actividad en la que el bambuco se movió entre las clases se dio por las particularidades de las relaciones sociales producidas por la guerra de independencia. La guerra permitió que se combinaran distintos tipos sociales y raciales debido a la integración social propia del ejército, esto es, al producto del ascenso de los criollos y otros miembros del pueblo en la jerarquía militar, a las reclutaciones forzosas y al desplazamiento geográfico de las batallas. Esta situación llevó a las culturas musicales a interactuar produciendo un intercambio *vertical en ambos sentidos*. Sin controles ni vetos, la música se movió libremente dentro de la típica camaradería militar. La mitificación del bambuco como música nacionalista tiene sus orígenes en los relatos de La Independencia que asocian la figura del libertador Simón Bolívar con ritmos populares, los cuales, dicen los textos, él bailaba y cantaba. El investigador santandereano José Hurtado dice de las contradanzas La vencedora y La libertadora que:

La primera, según el relato de testigos, se escuchó en la batalla de Boyacá, el 7 de agosto de 1819, en tanto que la segunda, compuesta especialmente para la ocasión, hizo parte del repertorio festivo que engalanó la recepción triunfal de Bolívar y sus hombres en Santafé de Bogotá. El relato de época cuenta que La vencedora fue ejecutada por un pequeño grupo de músicos que habrían abandonado las filas realistas y se incorporaron a las patriotas (2014).

Otra de las actividades que propiciaban el encuentro musical entre la élite y el pueblo se dio en los paseos. Estos eran una actividad de carácter recreativo y comunal, en la cual los miembros de varios núcleos familiares se congregaban para salir de la ciudad y entrar en contacto con la naturaleza circundante. Implicaba comida, el consumo de licor, baño en el río, excursiones, caza menor, baile y música. En estos, las familias pudientes tenían la ocasión de mezclarse con la clase popular en un espacio distinto al habitual, abiertos a las experiencias propias de los habitantes de las localidades visitadas, como Tocaima, El salto del Tequendama, Soacha, Fusagasugá. Las élites santafereñas siempre tenían una natural y poderosa inclinación por los climas más cálidos, posiblemente por lo que ellos mismos llamaban “el ambiente enrarecido de la meseta bogotana”. También, era un llamado a su ascendencia rural –idealizada– después de conocer los inconvenientes de la vida urbana (ver imagen 1).

Imagen 1. Paseo al Salto del Tequendama



Fuente: Barbosa, s.f.

Al ser una actividad recreativa, la presencia de la música y los músicos se hacía necesaria. En las noches se aprovechaba el clima fresco para hacer vida nocturna, no habitual en Bogotá por las costumbres más moderadas y por el clima frío. La imagen 1 muestra la presencia de distintos estamentos sociales en un paseo al Salto del Tequendama, en la cual los personajes son claramente una familia de la élite, propietarios, invitados extranjeros y estudiantes. El hombre del pueblo, en cambio, está apenas representado

por la figura borrosa de ruana y alpargatas a la izquierda de la imagen. Entre este, se destacan –en el primer plano– los tres músicos instrumentistas: el bandolista, el guitarrista y el tiplista. Este formato instrumental es una referencia clara al bambuco, apetecido por la élite.

Otro tipo de desplazamiento geográfico que ponía en contacto la cultura hegemónica y las costumbres populares era el viaje de los jóvenes estudiantes a sus terruños natales, es decir, a las haciendas de su familia. La estancia en la hacienda familiar (ubicadas generalmente en el Cauca, los Llanos Orientales, Boyacá y en las riberas del río Cauca y del río de la Magdalena) se prolongaba por varias semanas. Los jóvenes estudiantes provenían ya sea del extranjero o ya de los colegios ubicados en Popayán y Santafé de Bogotá. Este tipo de viajes al terruño tenía motivaciones variadas: eran viajes de negocios, vacaciones, visita a ferias de pueblo, búsqueda de refugio político, huida a problemas sociales o por disturbios en la capital. Era la oportunidad para los jóvenes estudiantes de confrontar sus ideas democráticas –aprendidas en los centros de formación bogotana o en el extranjero– con la realidad social del pueblo, constituido, según el caso, por los esclavos, los peones, los terrazgueros o aparceros de las haciendas de su familia. Efraín, el personaje de María de Jorge Isaacs, que retorna a su hogar paterno en la hacienda El Paraíso en el Valle del Cauca es un ejemplo de las vivencias propias de los jóvenes que recibieron la influencia de la educación en el extranjero. Esta nueva actitud explorativa –procedente de las ideas de la ilustración y el romanticismo– va transformando la mentalidad de la élite intelectual que ahora puede considerar modelos extranjeros, para pasar, luego, a la introspección frente a la realidad social del país. Además, en estos viajes experimentaban las manifestaciones musicales autóctonas, entre ellas el bambuco tradicional en sus escenarios más naturales (Torres Méndez, 1994) (ver imagen 2).

Imagen 2. Tienda de vender chicha



Fuente: Torres-Méndez. 1994.

Para finalizar con esta descripción de los escenarios de socialización del bambuco es necesario referirse a las tiendas, posadas de camino y chicherías. Estos sitios eran frecuentados especialmente en las horas de la noche después de las extenuantes jornadas de trabajo o durante los viajes por los caminos de herradura. Las posadas estaban ubicadas en los caminos o a las salidas de las poblaciones. En cambio, las chicherías eran tiendas localizadas en la ciudad. Holton ofrece una descripción detallada de una tienda que visitó durante su viaje:

Llegamos por fin a una venta repleta de gente bulliciosa (...) dos velas de sebo en un candelero rústico de madera iluminaban débilmente a la multitud de hombres y mujeres (...). En la venta estaban cantando, tocando y si no me equivoco también bailaban. El instrumento principal era el TIPLE, una *bandola* en miniatura que a su vez es más pequeña que la *guitarra*. (...). El tiple es un instrumento de tortura, de poco más de doce pulgadas de largo, al cual creo que nunca le pisan las cuerdas con la precisión de un violinista o de un guitarrista, una vez afinado es fácil de tocar porque las cuerdas se rasgan de cualquier manera; sólo se necesita guardar cierto ritmo y compás. El tiple es baratísimo, cuesta dos o tres reales y el país está plagado de ellos, no sólo en las tiendas sino hasta en los caminos (1981, pp. 129-130).

Las tiendas eran el lugar donde se publicitaba la música popular. Así lo relata el escritor costumbrista David Guarín en su cuento sobre un cachaco que sale por primera vez de la capital y llega al pueblo de E., en donde observa que *"la venta no dejaba de ser un hormiguero, en donde unos tocaban, otros cantaban y tal cual que relataba largas aventuras con aquella verbosidad i elocuencia que da la chispa"* (1971, p. 119). Por otro lado, también el viajero alemán Hettner documenta el hecho así:

Muy características para completar el cuadro de Bogotá son sus tiendas y chicherías, haciendo las veces, más o menos, de nuestras tiendas de comestibles al por mayor (...) con preferencia de noche, hombres y mujeres suelen apretujarse en estas chicherías, por largas horas charlando o cantando, como ellos dicen, o sea gritando, a nuestro modo de entender, delante del mostrador, o escuchando los aires melancólicos de los llamados bambucos arrancados por alguien de su tiple, una guitarra simple. Entre tanto la totuma está cursando a veces alternada por una tanda del tradicional anisado (1976, p. 15).

Complementando el grado de relevancia de las tiendas en la cultura bogotana, y en particular de la élite –que también las frecuentaba– dice Hettner: *"las clases superiores acostumbra satisfacer su gusto más refinado, también visitando tiendas, pero de una categoría un poco más elevada"* (Hettner, 1976, p. 15). Existía, pues una relación vinculante entre la tienda, la música y las diferentes personas que la frecuentan: es un escenario definitivo para la propagación del bambuco. La importancia de la venta como espacio de interacción social no cambió demasiado hasta bien entrado los inicios del siglo XX, época en la cual se le declara la guerra a la chicha y a sus expendios.

Hemos descrito los lugares y las actividades sociales donde el Bambuco tradicional o autóctono se desarrolló. Pasaremos, a continuación, al proceso de asimilación por parte de las élites santafereñas que lo convirtió en un símbolo nacional.

Promoción social del bambuco

Hasta ahora se han mencionado bailes, campañas militares, canciones de tienda, paseos, alusiones a la música melancólica de los tiple y las bandolas; pero, en general, no se hace referencia al bambuco nacionalista como tal. Para que el bambuco empezara a ser tema explícito en los textos y fuera tomado en cuenta como parte de la reflexión sobre los símbolos de identidad hubo que esperar hasta la década de los años cuarenta del siglo XIX. A partir de ese momento los escritores, periodistas, políticos y observadores extranjeros, es decir, la élite intelectual, presentan de manera creciente alusiones sobre el asunto del bambuco como símbolo de lo nacional en sus obras.

Se introduce un amplio debate que se lleva a cabo a lo largo del siglo, en el cual el bambuco se hace objeto de discusión: se intenta ofrecer evidencia sobre su origen racial; se buscan los rasgos de su naturaleza que puedan ser identitarios; y se discute los elementos relacionados directamente con la nacionalidad. Todos estos problemas son discutidos en los relatos y cuadros de costumbres. Las descripciones hechas en los relatos van adicionando a la música cualidades y valores asociados a los escenarios donde es ejecutada, procedimiento heredado por esta élite intelectual santafereña de los románticos europeos que asociaron, por primera vez, la música, los sentimientos, la naturaleza y el pueblo a las manifestaciones nacionalistas.

Muchas veces ha sido citado el texto de 1857 de José María Vergara y Vergara –escritor, periodista e historiador bogotano creador de la Tertulia El Mosaico⁵–; pero, vale la pena transcribir sus impresiones porque en ellas se descubre buena parte del sentido romántico que se impregna en el bambuco, como preámbulo a su declaración como música nacional:

El bambuco se toca en la *bandola*, y es... ¿qué podemos decir que es? Las primeras tentativas del amor que sueña; las primeras tristezas; la alegría del encuentro; el atrevimiento de un beso; el dolor de una despedida; la vuelta a la patria; el canto del hogar americano, a la sombra del gualanday y en una noche de luna: todo eso se deletrea y se suspira en un bambuco. Aprisionado en los salones sobre las ebúrneas teclas de un piano, ó en el estrecho y misterioso recinto de una flauta, es todavía encantador,

5 Las tertulias del grupo El Mosaico, activo entre 1858-1872, combinaban la literatura con la política. Fundada por José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz Castro. Fueron miembros del grupo el lingüista José Manuel Marroquín, el educador Manuel Ancizar, el político José María Samper, el educador José Manuel Groot y el poeta y novelista Jorge Isaacs. Vergara y Vergara editó también las poesías de Caicedo Rojas en un volumen dentro de la corriente que se denominó Parnaso colombiano. El Mosaico creó el periódico homónimo que publicaba crónicas periodísticas, poemas y novelas.

pero siempre tiende, como una niña, a salirse al campo: y en la calle, en una noche de alegría y de luna, recobra su imperio, y salta, y rie, y juega, seguro de que todos los que le oigan se vendrán detrás (Vergara-Vergara, 1867, p. 508).

En la cita se describen sensaciones subjetivas típicas del romanticismo y se enuncia el carácter nacional de la música al hacer referencia a la patria y la tierra a la que pertenece. A continuación, Vergara y Vergara (1867) denota el carácter popular del bambuco y el hecho substancial de la transversalidad que adquirió al haber accedido a los salones de la élite y al ser tocado en el piano. El autor añade que el acceso del bambuco a los espacios de los grupos sociales dominantes, no implicó la pérdida de su autenticidad. Al tratarse de una música *silvestre*, popular, se le muestra poco cómoda en los escenarios e instrumentos (los de cuerda frotada y el piano) que son propios de los grupos sociales altos y siempre esta música retorna a las calles y al pueblo.

Es preciso detenerse un poco en ese proceso de ascenso social del bambuco. Como deja entrever el texto de Vergara y Vergara (1867), es posible también interpretar que existen ciertas incomodidades, no tanto por la música, sino por el ámbito social al que se ha asociado el bambuco. Aún se le ve con extrañeza en la atmósfera del salón o en la "casa decente". Lo cierto es que se ha hecho permisible la observación y vivencia del bambuco como valor positivo en la élite.

La asimilación de la música popular como objeto de identificación común fue lenta y contó con bastantes opositores, incluso entre los mismos autores de cuadros de costumbres como, José Caicedo Rojas –novelista, historiador y político del siglo XIX– que se refiere con reticencia en sus escritos al bambuco y sus instrumentos. Caicedo advierte siempre la condición inferior del bambuco frente a la música europea:

En la Nueva Granada, tenemos el tiple o bandola, que es una degeneración de la vihuela española, importada en estas regiones por sus primeros pobladores, entre los cuales no dejaría de haber algunos barberos, contrabandistas y demás gentes de bronce... El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes los son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente, que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquéllos. Comparemos nuestro bambuco, nuestro torbellino, nuestra caña, con el fandango, las boleras y otros, y hallaremos muchos puntos de semejanza entre ellos; elegantes y poéticos éstos, groseros y prosaicos aquéllos: Pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco (1849, p. 179).

Otro indicador de aceptación del bambuco dentro de los espacios de la élite se da cuando los instrumentos originales para su interpretación son aceptados en las familias de la alta sociedad, hecho que es notorio por la misma época en la que se escribe el artículo de Caicedo Rojas. En 1854 un autor anónimo, en el escrito *Filarmonía y Sociabilidad*, exalta los adelantos musicales de su tiempo:

Encontramos en primer término la multiplicación indefinida de pianos en las casas ricas i en las de mediana comodidad (...) sin embargo no es la armonía de las teclas el sólo bien de que debemos felicitarnos, sino de muchos otros adelantos filarmónicos, entre los cuales la perfección en el manejo de las *bandolas* i la introducción de este nuevo, dulce i arrobador ajente de la melodía, en la sociedad de buen tono, ha levantado a Bogotá a la altura de Nápoles y Venecia. I no es paradoja: las *bandolas* han *democratizado* los ánimos severos de los raizales, las *bandolas* han hecho más fáciles los bailes... las *bandolas* han reconciliado a los artesanos y a los *cachacos* i han contribuido, en una palabra, a producir efectos tan sorprendentes, que por su intermisión (...) ha habido más casamientos (1854, p. 393).

A mediados del siglo XIX se confirma que la música popular ha penetrado en las iglesias. Eugenio Díaz Castro testifica esto, en la recreación de una misa, en una novela que se desarrolla durante las fiestas de navidad: *“Al tiempo del evangelio tocaron un valse (...) Después de alzar, tocaron un torbellino que les hacía llenar la boca de agua a las aldeanas, alfareras y paramunas”* [el destacado es propio] (2014, p. 15). Más adelante en la misma página una de las muchachas de alta sociedad solicita que *“en vez de pandereta y los típles (...) su misa se entonase con flautas, trompas y violines; ordenando que no se tocase torbellino, bambuco ni sanjuanito”*.

Esa afinidad de la música popular con la que se interpreta al interior de la iglesia es también reseñada por el norteamericano Holton, quien dio noticia de la participación activa de los sacerdotes en los bailes. Escribe el viajero que en Fusagasugá:

El baile de nochebuena estaba en su apogeo cuando las campanas de la iglesia empezaron a repicar indicando que iba a comenzar la misa de gallo (...) los músicos subieron al coro con los clarinetes y la pandereta y siguieron tocando la música del baile o por lo menos una muy parecida (1981, p. 312).

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

Corporación que tiene por objeto el estudio de la música sagrada i su ejecución dentro de las iglesias, celebra el día 12 próximo su primer aniversario con una fiesta religiosa en Santo Domingo a las nueve de la mañana. Parte de esta fiesta es la misa imperial de Hayden, que tocarán a grande orquesta bajo la dirección de nuestro profesor J. Guarín. Invitamos a los buenos católicos a que concurran a esta fiesta para estímulo de los artistas nacionales i honra de una función religiosa digna i grave, sin las barbaridades de cohetes, estampidos i *músicas ridículas* que suelen profanar los templos cristianos asemejándolos a los del ídolo Huitzilipoztli de los antiguos mejicanos [las cursivas son propias] (Davidson, 1970, p. 424).

El ascenso social de los ritmos populares era, en Colombia, un hecho para 1880 que continuaba con la oposición de muchos sectores, pero inevitablemente aceptado por la mayoría. A pesar de las quejas de personas tan influyentes como el mismo José Caicedo Rojas que se condolía al final de su vida, en 1886, de esos cambios de la música que según él *"jamás se había visto tan abatido entre nosotros este arte civilizado"* (De Greiff y Feferbaum, 1978, p. 26). Caicedo dice que cada cosa tiene su lugar y se muestra de acuerdo con la prohibición absoluta de músicas profanas en las iglesias, citando el *Reglamento para la Música Sagrada*, aprobado por su santidad León XIII y emanado de la Sagrada congregación de Ritos por circular del 24 de septiembre de 1884; que en su punto 4º contiene el siguiente texto:

Se prohíbe severamente tocar en las iglesias cualquier parte o reminiscencia, por pequeña que sea, de las óperas teatrales y piezas de baile, de cualquier género, como son: *polkas, valeses, mazurcas, minuets, rondós, shotises, varsovianas, cuadrillas, galopas, contradanzas*, y otras piezas de carácter profano como *Himnos nacionales, cantos populares, eróticos, bufos, romanzas etc.* (De Greiff y Feferbaum, 1978, p. 26).

Consolidación del bambuco nacionalista

Las evidencias indican que es probable que para finales del siglo XVIII fuera conocidos los vestigios más antiguos del bambuco, sin embargo, estas referencias escritas donde se le nombra, no garantizan que sea el mismo que durante todo el siglo XIX era oído, tocado, bailado y disfrutado, ya que incluso el que actualmente reconocemos como bambuco no es el mismo referenciado en las fuentes que en esta sección nos ocupan.

La característica paradójica de la autopercepción de la nación, que consiste en la contraposición entre el carácter reciente que todos los historiadores coinciden en otorgarle y entre la antigüedad que tienden a atribuirle las personas nacionalistas. Esto se reflejó en los mecanismos o herramientas cohesivas que utilizaron los nacionalistas al otorgarle al bambuco esta característica de antigüedad. De esta manera, el bambuco nacionalista fue un utensilio constructor de identidad que adquirió la característica de un pasado inmemorial.

Cuando la sociedad nacional colombiana se estableció como Estado o logró, en mayor medida, este objetivo fue necesario poner en marcha la formación del nacionalismo, y entró en una etapa de intervención de la historia. Las fuentes más directas para dicha búsqueda fueron tomadas de la literatura, de la tradición oral y la percepción directa de la realidad por parte del movimiento literario costumbrista. Teniendo como principal objetivo "la invención" de una antigua memoria nacional.

La creencia en la existencia previa de la nación, anterior al periodo independentista, hizo que todo un despliegue de fuentes y afirmaciones –basadas en la autoridad de autor– llenaran los escritos de los jóvenes de la élite intelectual de mediados del siglo XIX. Lo interesante es que dichos intentos de transcendencia temporal de la nación reflejados en un objeto abstracto, indeterminado en gran medida y mítico; se estableció

en el relato histórico y fueron tomados como hechos verídicos que alimentaron el mito hasta entrado el siglo xx.

La imagen mental de nación se circunscribió fundamentalmente en la región andina, dejando de lado los llanos orientales, las costas y la Amazonía al dominio del centro. Ese andinocentrismo encontró en el bambuco un elemento de continuidad a lo largo de toda la cordillera puesto que era conocido, con algunas variaciones instrumentales, desde el Cauca hasta los santanderes y sobrepasando el país hasta la región del Táchira en Venezuela, donde se le cultivó por mucho tiempo como música regional.

Sin embargo, en esa imagen homogénea de la dispersión del bambuco por todo el territorio nacional –sin incluir las periferias–, se agregó el poco conocimiento musical de los cronistas que se ocuparon de realizar los cuadros de costumbres, quienes en su afán descriptivo no se preocuparon por establecer una diferencia entre algunos ritmos y utilizaron la palabra bambuco para designar indistintamente varios bailes y músicas populares. De este modo, bambuco no era un sustantivo, sino, también, una especie de adjetivo que designaba el carácter popular de los festejos, los bailes y la música.

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

Yo no sé qué calificativo darle a este baile, si airoso, elegante o arrebatador; apenas oye uno su música, quisiera bailar o gritar y, cosa extraña: es triste el bambuco también cuando se quiere. Este aire nacional, *tan antiguo* como nosotros, es siempre *tan nuevo* como el día que está pasando, y tiene tanta popularidad como para el mundo la ha tenido la *Ilíada* de Homero. Siglos vendrán en que nuestra sociedad se haya regenerado al influjo de la civilización y en que nuestras costumbres sean enteramente francesas, y el bambuco será repetido como un recuerdo siempre agradable: La Marsellesa y el bambuco no morirán (Guarín, 1971, p. 213).

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

Tal afirmación del pasado inmemorial del bambuco fue propuesta, también, por José María Samper en su escrito *El Bambuco*, quien se preocupó, de manera especial y en varios escritos, por establecer que en un periodo anterior a la Independencia ya existía plena asimilación y desarrollo del ritmo, entre las gentes del pueblo:

¡Cosa interesante que hace la gloria del bambuco! Todo entre nosotros es violento y precario: sólo el bambuco es suave y *durable*: es la verdadera sinfonía de la Patria y la única poesía *constante* de nuestra historia. Desde 1808 era el himno del pueblo, y Colombia *no existía ni en la imaginación de los patriotas*. Se hizo la gran revolución, se batalló sin tregua (...) y tras los mártires y próceres (...) sabios, patricios, héroes, poetas, literatos (...) instituciones, riquezas (...) ¡fraternidad política y unidad política social! ¡todo a sufrido vicisitudes, todo ha claudicado más o menos! (...) ¿Pero no se ha salvado algo del naufragio popular? ¡Ah, sí!, queda una gran cosa que las guerras civiles no pueden pervertir ni las dictaduras corromper (...) y esta cosa es el alma del pueblo, el bambuco [las cursivas son mías] (1978, p. 394).

Una vez más encontramos los elementos transcendentales entendidos como permanencia en el tiempo “solo el bambuco es suave y durable”, además lo enajena de cualquier intervención política o construcción intelectual, la patria que representa “no existía ni en la imaginación de los patriotas” e incluso pervivirá a pesar de los hombres, las instituciones y el tiempo. Es muy claro que los dos autores, exponen concepciones similares, y reiteran el carácter “inmortal” del símbolo nacionalista.

Pero, lógicamente, ese afán por encontrar vestigios en la historia donde posiblemente no los había condujo a los autores a tomar posiciones no siempre bien recibidas por sus pares. Estos autores no limitaron la construcción del bambuco nacionalista a las publicaciones en periódicos, en textos literarios o al exponer el trabajo a sus compañeros, sino, además, generaron polémicas y discusiones que fueron continuadas por un espacio de tiempo considerable y fueron construyendo consensos y posiciones sólidas sobre el bambuco como símbolo nacional. A estos actos de sociabilidad se adjudicaron las críticas y las apreciaciones de otros autores, lectores y espectadores, con las cuales las obras (de construcción del bambuco nacionalista) siguieron siendo producidas. Alrededor de estas circunstancias, se demuestra que existía un verdadero interés por posesionar en la memoria histórica y en la opinión general elementos cohesionadores asimilativos.

Conclusión

La búsqueda inicial de la investigación que se expone en este artículo era la de problematizar la interpretación ampliamente aceptada que formulaba que el bambuco es la música nacional por excelencia colombiana, utilizando para ello la metodología historiográfica como marco de análisis. Las indagaciones hechas no desmintieron la interpretación del sentido nacional del bambuco desde mediados del siglo XIX ni tampoco el hecho de su representatividad para este periodo de la historia de Colombia.

El bambuco, visto en sí mismo, no es más que un ritmo musical de los tantos que existieron (guabina, vals, pasillo, torbellino, contradanza, entre otros) en la Colombia del siglo XIX. De tal manera que su carácter de representatividad de lo nacional se apoyó en circunstancias históricas que lo privilegiaron de otros ritmos y sonidos. Estos se encontraron en las mismas actividades y eran tocados en los mismos espacios que el bambuco, pero que no fueron considerados por razones un tanto arbitrarias. Ya que los motivos que llevaron a la selección del ritmo fueron: tener ascendencia de las tres razas, la blanca, indígena y negra; ser el ritmo predilecto del pueblo; poseer aparentemente una permanencia inmemorial en la historia de la nación. Todos estos motivos siempre fueron elementos subjetivos. De ello, se deduce que hubo un intento por parte de la élite de abarcar y concretizar los elementos de la cultura a través de la música en general y del bambuco en particular. A lo cual, el romanticismo contribuyó de forma definitiva como vínculo entre la construcción del modelo de cultura y el proyecto político institucional.

El presente artículo permite afirmar que el bambuco nacionalista es un resultado de la reflexión de tipo literaria. Porque, aunque existe como *puesta en escena* en lo popular y en la élite antes de mediados del siglo XIX, el auge del romanticismo y la necesidad de inventar una literatura propia que se presenta a mediados de siglo, es lo que permite *imaginar* el bambuco como nacional. Esto es un proceso en el que se van adicionando y eliminando elementos relacionados con bambuco autóctono, a la par que va ingresando a las salas de concierto, a la academia y a los salones de la élite santafereña, donde su ingreso era restringido. No puede creerse que los símbolos se eternicen en una sola forma, por el contrario, estos se renuevan o cambian a través del tiempo. Y el bambuco nacionalista no fue una excepción: el vallenato ha venido a ocupar –en la actualidad– el lugar del bambuco como símbolo nacional.

Referencias

- Barbosa, H. (s.f.). *Paseo bogotano al salto del Tequendama*. [Archivo]. Soacha, Colombia.
- Caicedo-Rojas, J. (1 de mar., 1849). El tiple. *El Museo*.
- Cochrane, C.-S. (1994). *Viaje por Colombia, 1823-1824: diario de mi residencia en Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- Cordovez-Moure, J.-M. (1994). *Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Banco de la República.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folclórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República.
- Díaz-Castro, E. (30 de nov., 2014). *Los aguinaldos en Chapinero*. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org>: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll10/id/2527>.
- Escobar, L.-A. (1987). *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá, Colombia: Lotería de Cundinamarca.

- Escobar-Perdomo, J.-I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Guarín, J.-D. (1971). *Un día de San Juan en tierra caliente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Filarmonía y sociabilidad. (15 de mar., 1854). *El Pasatiempo*.
- Hettner, A. (1976). *Viaje por los Andes colombianos. 1882-1884*. Bogotá: Banco de la República.
- Hobsbawm, E. (1997). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Grijalbo Mondedori.
- Holton, I. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Bogotá: Banco de la República.
- Hurtado-Hidalgo, J.-I. (2014). *Segundo centenario: sonora conmemoración*. Recuperado de <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista6/artes.pdf>.
- Ospina-Romero, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx. *Anuario colombiano de historia socio-cultural*, 1, (vol. 40), 299-336.
- Patiño-Ossa, G. (2010). Vicisitudes del bambuco. Recuperado de http://cvisaacs.univalle.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3775:vicisitudes-del-bambuco&catid=389:german-patino-ossa
- Samper, J.-M. (1978). *Textos sobre música y folklore. Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama.
- Torres-Méndez, R. (s.f.). Tienda de vender chicha. *Revista Credencial Historia*.
- De Greiff, H. y Feferbaum, D. (1978). *Textos sobre música y folklore: boletín de la radiodifusora nacional. Vol 1*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vergara-Vergara, J.-M. (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos.
- Villegas-Naranjo, A. (1977). *Generaciones colombianas*. Bogotá: Banco de la república.