

***SENTIRES POPULARES:***

**ANÁLISIS DE LAS EXPRESIONES POPULARES CONTENIDAS EN EL  
GÉNERO MUSICAL BAMBUCO EN COLOMBIA EN EL PERIODO DE LA  
VIOLENCIA (1945-1958).**

Laura Andrea Prieto Monroy.

Universidad Santo Tomás

Facultad de Sociología

Trabajo de Grado

2020

## Dedicatoria

*Para mi núcleo familiar, quien me acunó entre tertulias orgánicas y típicas justamente de esta familia; este trabajo es un intento de favor devuelto ante las tertulias eternas, las memorias, las enseñanzas y el aliento divino, propio de la vida misma que ustedes me han regalado... Por la felicidad ante la crisis y por la música.*

## Agradecimientos

Doy gracias a Dios (el orden enigmático de la vida) por mostrarme el camino que quería pero que lo tenía que tomar por el lado más insospechado. Gracias a mi familia, a los abuelitos quienes me pusieron el alma como cassette para guardar sus historias en mis venas y, por ende, a mi abuelita Fanny por cederme su sensibilidad hacia el mundo, y a mi abuelito Tobías por mostrarme el extraordinario mundo de lo cotidiano y de la realidad social. Doy gracias al centro dinámico de mi vida, mi *ma* (agradecimiento que se queda corto) por decidir criarme con todo el amor del mundo, por entender mis tiempos tan anacrónicos, por puyar a que tenga mis sueños, por darme cada gota de su esfuerzo, por creer en mí, por estar orgullosa de mí, por amarme y amar todo de mí. A mis tíos (Martha, Patricia, Faby, Darío y Jaime) por consentirme y quererme, y mis primos Jorge David, Martha Liliana, Andrés, Junior por la paciencia y felicidad eterna (saben que nunca les digo cuanto les amo), por nunca dejarme sola. A mis hermanos por recordarme que siempre estamos perdidos, pero nos podemos encontrar en cualquier momento (Kike) y a siempre recordar que todo llega cuando llega y llega por algo (Dani, gracias por estar en el caos mayor de esta tesis y creer en ella). A Sergio, gracias por investigar esto de mi mano, por cada artículo, cada charla, cada café, cada pregunta, cada gesto, por creer y amar esta investigación a veces mucho más de lo que yo lo hice... gracias por el amor mismo. A Ángel por crecer conmigo, asombrarnos juntos ante la vida y darme una retroalimentación junto con una buena cerveza y a Tara por enseñarme la amistad desde todas las perspectivas posibles, por aguantarse mis dramas y quererme, por dejarme ser parte de su vida.

Gracias a los espacios académicos, a la Facultad de Sociología quién me guio, me acogió y me enseñó de empatía y creyó en mis sueños a pesar de mi terquedad; al cuerpo docente, especialmente a Verónica, Alexander Gamba, Carolina, y de manera fraterna a la profe Ginneth, aunque nunca fui de sus mejores estudiantes nunca olvidaron su labor docente y alentarme. Al profe Lucho, por confiar en mi potencial y ganarse el título de profesor por transformar el mundo desde la educación. Gracias a mis compañeros por las charlas entre almuerzos y cambios de clase, por las perspectivas infinitas y por el rigor.

Para finalizar, gracias a la música por existir...

## Tabla de contenidos

Resumen	5
Palabras clave:	6
Abstract	6
Key Words	6
Introducción	6
Problema de Investigación	9
Justificación	15
Objetivos	16
Marco Teórico	17
Metodología	22
Delimitación	22
Estrategia metodológica	23
Capítulo 1: Reconstrucción de los contextos político-culturales que condicionan el Bambuco colombiano	25
Los entes institucionales con relación a la música.	30
Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes.	30
Departamento de Radiodifusión Nacional.	31
Secciones dependientes de la Secretaría General.	33
Las crisis políticas y la Violencia	35
Participación de la clase popular en proyectos populares	37
Capítulo 2:	39
Factores relacionados a luchas sociales, culturales y prácticas que rodean la industria cultural del género musical bambuco en Colombia.	39
Capítulo 3:	46
Expresiones populares que hacen parte de las composiciones comprendidas entre 1945 y 1958 en el género musical Bambuco en Colombia	46
Temáticas de los lenguajes.	47
Vida cotidiana.	48
La figura de la mujer dentro el Amor/desamor	54
El campesino	59
Evocación a la naturaleza o descripción de los lugares específicos del país.	60
Palabras y expresiones coloquiales o de la jerga.	63
El lenguaje musical	64
Construcción musical:	64
Los instrumentos.	65
Capítulo 4: Interpretación de los elementos líricos y musicales que retoman el sentir popular, producto de las prácticas y los repertorios de la Violencia.	72

Conclusiones	78
Bibliografía	81
Anexos	84

## **Resumen**

Esta monografía analiza las expresiones populares del periodo de La Violencia que condicionan las características del género musical Bambuco y lo enmarcan en una lucha popular en Colombia dentro de los años de 1945 y 1958; reconstruyendo,

comprendiendo y analizando sus aspectos más importantes desde el análisis cualitativo que se enfoca desde sociológico y sociomusicológico operando los conceptos principales de popular, sentir popular y lucha popular en el marco teórico extraído de las teorías de Hall y Gramsci. Los resultados luego de la búsqueda de los bambucos registrados en varios repositorios del país fueron, poder hacer una descripción de la relación de las clases desde la lucha popular de Hall, comprender de manera sociológica la característica popular del bambuco y proponer una forma práctica de observar un género musical relacionando metodologías basadas en la sociología.

### **Palabras clave:**

Bambuco en Colombia – Lucha Popular – Sentir Popular – Violencia – Sociomusicología.

### **Abstract**

This monograph analyzes the popular expressions of the period of La Violencia that conditions the characteristics of the Bambuco in Colombia and frames it in a popular struggle in Colombia between the years of 1945 and 1958; reconstructing, understanding and analyzing the most important aspects from the qualitative analysis that focuses from sociology and sociomusicology, operating the concepts of popular, popular feeling and popular fight in the theoretical framework drawn from the theories of Hall and Gramsci. The results after searching for the bambucos registered in various repositories of the country were, to be able to describe the relationship of the classes from Hall's popular struggle, to understand sociologically the popular characteristic of bambuco and to propose a practical way of observing a musical genre relating musicology to sociology from Feld-based comparative sociomusicology.

### **Key Words**

Bambuco in Colombia - Popular Struggle - Popular Feeling - Violence - Sociomusicology.

### **Introducción**

El género musical *Bambuco* se define en el presente trabajo como un resultado de elementos musicales que contrastan entre sí “como son los cantos tristes de nuestros

indígenas con el festivo rasgueo de la guitarra [proveniente de España]” (Añez, 1968, pág. 34) que “fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, [...] era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores de campo” (Miñana Blasco, 1997) que, musicalmente hablando, su “característica principal, es un entramado rítmico constituido por oposiciones acentuales en dos métricas que se superponen” (Páez González, 2015), y que sus instrumentos principales son el tiple, la guitarra y la tambora.<sup>1</sup> Esta definición se da desde el principio ya que es relevante para entenderlo como fenómeno musical y por la definición propia de la R.A.E, la cual resulta limitada para la investigación actual, “baile popular en Colombia y en la provincia Ecuatoriana de Esmeraldas” (RAE, 2018).

Desde la construcción histórica y el seguimiento de los elementos, políticos, sociales y culturales se empieza a deducir la integración del bambuco como elemento clave de la construcción de nación entre los años de 1945 y 1958, no sólo como una representación del país sino también como eje dador de sentido común basado en la construcción del folklore que se venía dando desde las primeras dos décadas del siglo XX.

Así, la presente investigación se encaminó en analizar las expresiones populares del periodo de La Violencia que condicionan las características del género musical Bambuco y lo enmarcan en una lucha popular en Colombia dentro de los años de 1945 y 1958 con el fin de entenderlo no sólo como aquel que recopila sentimientos, pensamientos e ideales de un determinado grupo social, sino entendiéndolo como fenómeno social. Esta investigación reconstruyó los contextos políticos y culturales que condicionan al Bambuco entre 1945 y 1958 desde un énfasis institucional y de ideal de nación en el sentido político. Comprendió los factores relacionados a luchas sociales, culturales y prácticas que rodean la industria cultural desde el entendimiento de las relaciones en esta misma industria cultural y evidenciando las tensiones existentes entre los grupos sociales inmiscuidos. Identificó las expresiones populares que hacen parte de las composiciones comprendidas entre 1945 y 1958, a partir del registro de 420 composiciones que sirvieron como una identificación del universo que se trató, de las cuales se destacaron algunos con el fin de ejemplificar las características y patrones encontrados, el estudio del presente artículo no pretende entender cada una

---

<sup>1</sup> Esta definición será ampliada en el marco teórico.

de las obras sino mostrar el patrón a través de la elección del posible mejor ejemplo esto por dos razones, en la mayoría de composiciones los patrones se repiten en un comportamiento similar de elementos estéticos y sociales y en segundo lugar el estudio exhaustivo de cada obra no estaría de acuerdo con el fin comprensivo de la investigación; por último, se realizó la interpretación a través de un diseño de matriz de los elementos líricos y musicales que retoman el sentir popular desde dos obras las cuales enuncian las prácticas y los repertorios de la Violencia pero que son expresiones dentro de la generalidad de temáticas y patrones de las composiciones.

Siendo así el siguiente documento presenta la síntesis de los hallazgos y su interpretación, aparte de la fuente primaria que son los bambucos, el estudio se permea de elementos documentales y musicales con el fin de que la contextualización se hiciera de forma completa. La investigación brinda aportes a la disciplina sociológica gracias a que el texto en todo momento muestra las conexiones teóricas, contextuales y prácticas propias de la disciplina.

## Problema de Investigación

Respecto a su construcción histórica se encontró que los investigadores en musicología como Miñana y Añez ahondan en definir las primeras composiciones de género, las cuales fueron marchas y danzas que se gestaron en el siglo XIX, en segundo lugar encuentran que nace como parte de un movimiento contracultural criollo para hacer frente a los españoles por medio del ritmo que ellos traían: la contradanza, integraron entonces a este género sonidos, expresiones e instrumentos criollos que se hibridarán entre rasgueos de guitarra, líricas melancólicas y tendrán presencia en el espíritu y cotidianidad de las clases bajas<sup>2</sup>. En esta etapa del género se destacan los compositores Francisco Londoño, Nicomedes Mata Guzmán, Rafael Padilla, Simón Ospina, Angel Quijano, *El Chato* Ayarza, Vicente Azurero, Joaquín Pereira, *El Chato* Melo y Rafael Cabral Melo.

Para las primeras dos décadas del siglo XX, el bambuco empieza a tener importancia en la idea y la construcción de nación, tanto así que, varios músicos y musicólogos de la época la van a incluir en la categoría de *música nacional* como Jorge Añez o Morales Pino, además de caracterizar su edad de oro; sin embargo, otros aspectos musicales europeos propios del movimiento romántico se fueron implantando en el género, transformándolo para que tuviera lugar en espacios de la élite, abordando al piano como un partícipe icónico junto con el cambio del ritmo (compás y tempo) en la transcripción de este (Boada Valencia, 2012). La visión hacia el desarrollo que se empezaba a ver en la década de los veinte genera que tendencias de todo tipo entren y sean apropiadas por los dirigentes, las grandes empresas y los medios de comunicación, “los 20 son años de preocupación por el establecimiento y el fomento de la cultura nacional” (Uribe Celis, 1985, pág. 32). De aquí que Emilio Murillo y Pedro Morales propongan un debate sobre el “rescate” del bambuco al ser un símbolo de lo nacional y defendiendo sus características nacionales frente a elementos y estilos europeos, exclamando: “No nos dejemos invadir por los ritmos extranjeros teniendo nuestro inmortal bambuco” (Morales Pino, 1925. Citado por Uribe Celis, 1985, pág. 32), aun así, por esta época el bambuco musicalmente tuvo varios cambios que también había sufrido el pasillo, tanto así que aún se le asimilan juntos a la hora de hablar de

---

<sup>2</sup> Para una comprensión musical se recomienda escuchar las listas de reproducción “V.A – Música de la Época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá (Álbum)” (Clásicas Colombianas, 2017) y “V.A. – Historia de la música en Santa Fé y Bogotá 1538 – 1938 (Album)” (Clásicas Colombianas, 2019).

intérpretes y compositores en el gremio de melómanos, musicólogos y seguidores del género.

Extrapolando esta discusión a un fenómeno político cultural es importante referirse a la cultura popular y a la industria cultural dentro del siglo XX; para esto Renán Silva sitúa este estudio en el periodo de la República Liberal (1930-1946) entendiendo que:

los intelectuales de la República Liberal, particularmente aquellos que estuvieron al frente o en cargos importantes del Ministerio de Educación Nacional entre 1934 y 1946, forjaron un conjunto de temas ideológicos, elaboraron un programa de trabajo, crearon un entable institucional y difundieron a través de los medios de comunicación una serie de propuestas que desembocaron en la designación de una *configuración cultural determinada como cultura popular*. (Silva, República Liberal, intelectuales y cultura popular, 2005, pág. 16).

Esta clasificación de intelectuales que propone Silva tiene una gran influencia en la vida colectiva de la cultura. Así, entretrejida esta relación durante el periodo de la República Liberal los intelectuales generan desde lugares administrativos una configuración que se basa en dinámicas culturales, las cuales históricamente son actualmente la imagen representativa de las dinámicas de la cultura popular y su posición política.

Para entender esta configuración cultural fue importante tener en cuenta las entidades de: el Ministerio de Educación Nacional junto con su dependencia en ese tiempo, la Radiodifusora Nacional de Colombia (hoy Radio Nacional de Colombia - 570 AM Bogotá/El Rosal; 95.9 FM Bogotá; TDT: Canal 16.5) y el proyecto de La Revolución en Marcha (1934-1938), gestionada por Alfonso López Pumarejo quien configuró la visión y misión de estas dos entidades hacia él.

Esto es importante de recalcar ya que, la Revolución en Marcha:

Arrastró en su torrente reformista al joven y combativo Partido Comunista de los primeros años, hecho que contribuyó a generar en las fuerzas populares exageradas expectativas de participación política en un régimen en el cual no pasaron de ser su peón. Entre tanto, la ultraderecha conservadora, inspirada en la Falange española, veía en la “Revolución en Marcha” una peligrosa fuente de desestabilización social. [...]

En realidad lo que se había producido era una sobrevaloración del sentido y alcance del programa de modernización de López y en especial de la llamada Ley de Tierras. (Sánchez & Meertens, 1992).

Así, en el campo colombiano, la figura de la hacienda y las relaciones de contratistas y peones asalariados que esta generaba se veía permeada por la Violencia que empezaba a surgir y la crisis que nacía en el campo producto del descenso de la productividad agraria. Posterior a esto las congregaciones de campesinos alzados en armas con fines de cambiar los impactos que les generaba los cambios económicos y posteriormente sociales de la Ley de Tierras.

Así, los impactos en la configuración sociocultural del país de la Revolución en Marcha que tuvo la Ley de Tierras desde el aspecto jurídico, el funcionamiento del Ministerio de Educación y los programas, artistas y contenidos de la Radiodifusora Nacional, provocaron que el campesinado y los grupos obreros realizaran protestas con el fin de reclamar sus derechos y denunciar la realidad en la que vivían.

A partir de esto, las dinámicas entre clases dominantes y subalternas de la época (“anulación de la protesta urbana, los despidos masivos y la destrucción de las más activas agremiaciones sindicales” (Sánchez & Meertens, 1992, pág. 26)), López renuncia, ante el hecho de no tener los resultados que esperaba con su proyecto y el discurso del caudillo Jorge Eliécer Gaitán empezaba a tener importancia para estos grupos populares hasta llevarlo a las elecciones de 1950, sin embargo, fue asesinado el día 9 de Abril de 1948, esto provocó varios hechos de violencia en varias regiones del país entre el 9 y el 11 de Abril que en conjunto fueron nombrados como El Bogotazo.

Este suceso histórico es reconocido por ser la bisagra histórica que marca el inicio del periodo histórico llamado *La Violencia*, sin embargo, desde la academia<sup>3</sup> se discute esta separación, debido a que los repertorios violentos y la configuración sociocultural del país venían desde unos años antes de 1948 como se esbozó en el párrafo anterior; por esto mismo se acogen la investigación el rango de años entre 1945 y 1958 rango de años en donde 1945 es un punto de partida histórico para Leal

---

<sup>3</sup> Es decir, autores que observaron el fenómeno desde afuera como Pecaut, y a los estudios de Violentología en Colombia.

Buitrago debido a la protesta urbana y también es el año donde la Extensión de la cultura popular empieza a funcionar en forma en la Ministerio de Educación, y la fecha final 1958 donde se consolida el frente nacional y, según Sánchez y Meertens inicia una nueva fase de La Violencia caracterizada por el bandolerismo.

En otro orden de ideas y bajo el mismo contexto histórico, es importante caracterizar el colectivo popular participante de la Violencia, al hablar de esto se comprendieron dos puntos importantes: el sentir popular, es decir la experiencia subjetiva de las clases subalternas del periodo de la Violencia y, en segundo lugar, el género musical Bambuco entendido como una forma de expresión artística-musical que se mueve dentro de una industria cultural y posee su propia industria en el contexto determinado.

Entendiendo la radio como un eje principal de la industria cultural de la época, la Radiodifusora Nacional, estaba adscrita al Ministerio de Educación, dentro del proyecto de Revolución en Marcha fue la herramienta para, por medio del arte y temas culturales se elaborará sobre temas de identidad y memoria colectiva nacional, y, en segundo lugar, se perfilaba como la herramienta idónea para sembrar estos elementos en el sentido común de la persona colombiana.

Así, la radio va a ser un eje importante que dinamiza diferentes relaciones en el campo de acción de los diferentes actores del género, reúne la mercantilización del género en el sentido de su popularización, es un eje dinámico en cuanto al tecnicismo de las obras ya que se van a encontrar los elementos de élite y elementos populares en un mismo campo. El eje institucional es importante en el presente estudio por las relaciones políticas, sociales y culturales en la dinamización del género musical, en el sentido en que desde la institución se piensa al género como un elemento de construcción de nación y la radio muestra las dinámicas de clase, discurso y lucha que tienen los agentes de un género musical, que desde cualquier perspectiva muestra un discurso de apropiación de los valores y saberes cotidianos que, vistos desde una manera comprensiva en la historia del país conviven desde sus letras y actores entre un contexto de violencia bipartidista que tiene un impacto en la clase popular.

Así, pues, “la música, además de material sonoro, es un hecho de contenido social determinado al igual que la política o la economía; las sociedades tienen

entonces una representación sonora manifiesta en la música que circula, elabora y consume” (Cruz González, 2002, pág. 220), esta representación, discutida por los intelectuales que encaminaban los proyectos en el Ministerio de Educación permite que el bambuco se vuelva en primer lugar parte de la identidad nacional y en segundo lugar genera que ciertas personas lleguen a la industria, esto también afecta la imagen de lo que se considera nacional como se le considera bambuco.

Siendo así, dentro de los estudios sobre el bambuco se logró encontrar que en primer lugar éste se ha problematizado desde diferentes disciplinas, se ha preguntado por su origen y conceptualización, por su evolución lírica y musical, y también por su importancia en el eje socio-cultural colombiano. Uno de los estudios históricos y musicales más importantes del siglo 20 fue el escrito de José María Samper (1828-1888) titulado “El bambuco” [y estuvo] claramente interesado en el asunto de la identidad nacional” (Romero, 2013, pág. 311), por esta época muchos autores como Daniel Zamudio o Morales Pino van hablar de música (especialmente del bambuco) desde una posición y para fines nacionalistas, así que varios estudios van a responder a este fenómeno ya sea estudiando cómo el bambuco de ciertos autores tiene ya un carácter nacionalista en su lógica, un ejemplo de esto es en el caso del estudio de Boada Valencia (Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia, 2012) donde va a observar el nacionalista tanto de la instrumentación como de la lírica, esta situación del bambuco va a ser muy bien expuesta por Cruz, el cual resalta ciertas distinciones de tipo nacional que posee el bambuco:

como muchos de los símbolos de la nacionalidad, no necesariamente son generalizadas en todos los Estados nacionales; desde luego constituyen una particularidad, dentro del corpus de elementos con los que se representa una cultura nacional. No obstante, esa particularidad tiene asidero en los acontecimientos históricos y muy especialmente con el nacionalismo y el romanticismo. (2002, pág. 221);

desde esta afirmación, que, a pesar de ser construida desde la observación del género en el siglo XIX, se puede abarcar acertadamente el bambuco como un elemento cultural que es apropiado por el contexto político pero que al mismo tiempo se independiza de éste al no ser usado de forma política únicamente, es decir:

Este sentimiento nacionalista y patriótico con el que se ha asociado al bambuco desde el centro y sur del país es más que justificado por el momento histórico en que surge; sin embargo, y como también lo muestran las fuentes documentales, ese sentimiento no es generalizable a todo Colombia. El centralismo y el “peso histórico” que recibió esa música llevó a que durante muchos años se negaran otras músicas regionales tan nacionales como el bambuco, llegando incluso a identificarse hoy el término “música colombiana” con las músicas de la región andina y central (Miñana Blasco, 1997, pág. 10).

El bambuco aporta a un imaginario colectivo, desde los hallazgos de Rodríguez Melo, porque sí hubo un bambuco patriótico que cumplía con ciertas necesidades en cuanto a que se consolidó como un motivador en cuestiones prácticas de lo que es el nacionalismo, esto le quita al bambuco otros aspectos que tiene (o que tenía), los primeros bambucos se vuelven entonces exóticos, se eliminan los bambucos de México o Venezuela, el bambuco como baile se vuelve algo completamente distinto al género, además de ser confundido actualmente con el pasillo por un intento de blanquearlo, entre muchos otros fenómenos que surgen de (posiblemente) en un intento de centralizar cada vez más el género y así volverlo nacional. (2012).

Sin embargo, respecto al análisis crítico del discurso no hay estudios sobre el bambuco que, describan en su metodología que se haga un análisis crítico del discurso sobre sus lírica, sin embargo se tomaron en cuenta estudios que tengan elementos que aporten desde su temática a la investigación desde sus instrumentos metodológicos, un ejemplo de esto es el estudio de Iglesias donde en su metodología estudia a los participantes y los emisores que rodean el mensaje de la canción *La Bête*, lo procesos mentales y de comportamiento que los encuentra dentro de la lírica de la canción y los modos imperativo, declarativo e interrogativo en el autor de la canción (Iglesias Botrán, 2011). Otro estudio hace un buen ejercicio con las líricas de la canción vallenata donde articula las cotidianidades o los imaginarios sobre el *hombre costeño* a través de las letras de las canciones, y termina haciendo un esquema o un croquis de quién es el hombre costeño, dividiendo los aspectos generales más importantes que terminan siendo los apartes del documento (Escamilla Morales & Morales Escorcia, 2016).

Por otro lado, también se ha estudiado la música desde sus sonidos y parece parte del análisis de lo que quiere transmitir la canción, por ejemplo, un grupo de

estudiantes identificaron ciertos matices y tonalidades en la música de los comerciales en Televisa, esto lo hacen desde las características de animosidad de la música y a qué características musicales posee (Balderrabano, Mesa, & Gallo, s.f. . 3), hay que aclarar que este tipo de características se utilizan mucho en la publicidad y la propaganda, un ejemplo de cómo se usan los sonidos para transmitir cierto mensaje son los himnos, o simplemente con el hecho de percibir que aunque no entendamos la letra de una ópera, se logra percibir el sentido que intenta mostrar, por qué suena de una forma u otra, esto se da porque la música también responde al monomito de las historias para que sea interesante o tenga esa sensación contar algo, “la música es como una historia, ambos se forman a partir de crear tensión y luego resolver esa tensión” (Alvinsch, 2019, min. 3:26).

En cuanto al carácter popular y político, como se había descrito, los estudios sobre el bambuco destacan que el género musical posee estas características desde su origen y las mantiene en su evolución, sin embargo se destaca el trabajo de Flores Rodrigo, el de Antoni del Amo, y el de Dunaway quienes estudian este carácter en regiones o en canciones géneros, por un lado Del amo, Letamendia y Laux revisan el carácter social de la música desde diferentes perspectivas como son el carácter estético siendo minuciosos en los momentos en que la sociedad se relaciona con la música, partiendo desde qué significa música y estilo. por otro lado, Flores hace toda una conceptualización de lo que es popular en la música, entendiendo cómo el concepto se ha ido entendiendo de diferentes formas desde lo social y lo estético. (2007).

Siendo así, resulta relevante preguntarse respecto al género musical bambuco:

¿Cómo las expresiones populares del periodo de La Violencia condicionan las características del género musical Bambuco y lo enmarcan en una lucha popular en Colombia dentro de los años de 1945 y 1958?

### **Justificación**

Dentro del enfoque de la Sociología Cultural, Sociología de la Música y Musicología es importante ofrecer un aspecto crítico de la historia de la música colombiana, esto partiendo del reto que propone Egberto Bermúdez para los estudios musicológicos en Colombia, donde afirma que “los estudios de historia de nuestra música ofrecen hasta ahora un aspecto más narrativo que crítico. El país no ha sido

estudiado con un enfoque musicológico, en la expresión técnica de la palabra” (Bermúdez, 1985, pág. 16), por lo tanto, desde este estudio no se pretende documentar lo bambucos existentes de la época o referenciar a la academia con una lista de canciones que hablan de un mismo tema sino por el contrario, usar el aspecto de expresión musical que existe en el género y estudiarlo para entender desde una perspectiva musicológica y cultural el periodo de la violencia y posiblemente un poco más a la sociedad popular principalmente del momento.

Por otro lado la música se presenta aquí como expresión política y cultural en determinado tiempo, por tanto la comprensión del género a partir de su análisis cualitativo es un interés relevante en la presente investigación, siendo este la metodología que hace posible el enfoque y a la vez la interdisciplinariedad necesaria para este estudio, mostrando así a otros sociólogos y académicos un avance en el entendimiento crítico y no documental de la historia de forma sociológica, además de dar a la historia de Colombia un punto de vista desde lo cultural en uno de sus momentos clave.

## **Objetivos**

Analizar las expresiones populares del periodo de La Violencia que condicionan las características del género musical Bambuco y lo enmarcan en una lucha popular en Colombia dentro de los años de 1945 y 1958.

- Reconstruir los contextos políticos y culturales que condicionan al Bambuco entre 1945 y 1958.
- Comprender los factores relacionados a luchas sociales, culturales y prácticas que rodean la industria cultural.
- Identificar las expresiones populares que hacen parte de las composiciones comprendidas entre 1945 y 1958.
- Interpretar los elementos líricos y musicales que retoman el sentir popular, producto de las prácticas y los repertorios de la Violencia.

## Marco Teórico

Para la actual investigación es necesario conceptualizar una serie de categorías que son, la categoría de *Bambuco*, la cual se abarca desde un abordaje sociológico y sociomusicológico,; el concepto de *industria cultural* que se toma desde la perspectiva que da la sociología cultural y la sociología de la música; el concepto de *violencia*; y el concepto de *popular*, cabe decir que en este último habrá que referenciar todas las categorías que se refieren a lo popular en este estudio, es decir las categorías de: *lucha popular*, *expresión popular*, *sentir popular* y *música popular*.

De esta manera, partiremos diciendo que el concepto que nos brinda la R.A.E del bambuco resulta incompleta, afirmar que es un “baile popular en Colombia y en la provincia Ecuatoriana de Esmeraldas” (RAE, 2018) elimina la esencia de la fuente primaria de la investigación, que es el conjunto de líricas y sonido que hacen parte de una expresión y un sentir de la población de una época específica que compone el género, por esta razón principal es necesario conceptualizarlo desde diferentes perspectivas. La primera característica distintiva del género tiene que ver con su origen en el siglo XIX, a pesar que haya una discusión inconclusa sobre su origen, es decir si nació en el Gran Cauca o en Santa Fe de Bogotá<sup>4</sup>, hay un acuerdo con que el género es un resultado de elementos musicales que contrastan entre sí “como son los cantos tristes de nuestros indígenas con el festivo rasgueo de la guitarra [proveniente de España]” (Añez, 1968, pág. 34) que “fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, [...] era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores de campo” (Miñana Blasco, 1997). La relevancia de la discusión sobre el origen impacta en la suposición la cual propone que en el bambuco hay elementos africanos o no, sin embargo, se afirma entre la mayoría de músicos y musicólogos colombianos conocedores del género y es que el bambuco cualquier fuese su origen tuvo una gran expansión en el territorio (ver ilustración 1).

La siguiente característica a resaltar sobre el bambuco es el aspecto musical, aquí hablaremos de sus instrumentos, su compás y su ritmo; respecto a los instrumentos que caracterizan el bambuco en general están, “la guitarra se tañía rasgueada [...] el requinto, que ha venido a menos y se toca punteado [...] la bandola

---

<sup>4</sup> Esta discusión se puede ver en el libro *Canciones y Recuerdos* (Añez, 1968) y los *Caminos del Bambuco en el siglo XIX* (Miñana Blasco, 1997).

que es solo una imitación o derivación de la bandurria o el laúd” (Añez, 1968, págs. 33-34) y el tiple que se convirtió en el exponente más representativo del género (ver ilustración 2), los instrumentos de percusión son excusables, pero en general hay un arraigo hacia el uso de la tambora, las cucharitas y la clave.

Respecto al compás y al ritmo su “característica principal, es un entramado rítmico constituido por oposiciones acentuales en dos métricas que se superponen” (Páez González, 2015) esto se refiere a que los golpes notorios musicalmente van en una especie de contratiempo o síncopa, es debido a que el primer golpe musicalmente es un silencio (partiendo desde el hecho que el instrumento que marca es la guitarra) y que la acentuación se da en las corcheas 2 y 4; y las dos métricas que se superponen se evidencia de una forma más clara en las partituras entendiendo que en la mayoría de los casos la sensación rítmica de  $\frac{3}{4}$  está presente en la construcción rítmica de  $\frac{6}{8}$ , esta sensación y superposición es nombrada en el lenguaje musical como sesquiáltera.

Teniendo esto claro se entiende que, para abordar un fenómeno musical (desde la sociología) hay que entender su aspecto social, en este caso necesitamos afirmar al bambuco como un hecho social; esto ha sido propuesto desde la teoría sociológica con autores como Weber y secundado por la escuela de Frankfurt con Adorno, Horkheimer, etc y afirmado por las metodologías propuestas por la etnomusicología como lo han hecho Turnbull o Feld; entendiendo que en el fenómeno musical puede enfatizarse “la primacía de la acción simbólica en un mundo de vida intersubjetivo en curso, y las formas de participación en la acción simbólica que construyen y dan forma continuamente a las percepciones y los significados de los actores.” (Feld, 1984, pág. 383) Entendiendo que en el mundo del fenómeno social existen sus actores principales, los cuales serían las obras o productos, el compositor, el intérprete, el oyente y claro los medios concibiendo a la industria cultural como aquella que reúne las formas de participación en el grupo de actores en el fenómeno social.

El concepto de industria cultural<sup>5</sup> fue abordado por primera vez por Adorno y Horkheimer en 1944 con su capítulo “Industria Cultural. Ilustración como engaño de

---

<sup>5</sup> Al hablar de un género musical se pensaría que el concepto apropiado para abordarlo sería el de industria musical, sin embargo, este concepto no tiene teorización en la sociología cultural y tampoco en la sociología de la música, esta paradoja sucede desde el génesis del término donde a pesar que Adorno se refiere bastante a ejemplos puntuales del campo social de la música acuña el término de industria cultural para abordar esta y otras disciplinas o artes.

masas” en su libro “Dialéctica de la ilustración” (Adorno & Horkheimer, La industria cultural. Ilustración como engaño de masas, 2007) o también conocido como Dialéctica del Iluminismo, esta es definida aquí como “la industria de la diversión [donde] la transfusión de todas las tendencias de la industria cultural a la carne y a la sangre del público se cumple a través del entero proceso social, la supervivencia del mercado en ese sector obra en el sentido de promover ulteriormente dichas tendencias” (Adorno & Horkheimer, La industria cultural. Ilustración como engaño de masas, 2007). Sin embargo, los estudios de Adorno y Horkheimer, en especial los de Adorno, van a tornarse dogmáticos a través del tiempo igual que sus conceptos debido a concebir a la industria, al jazz y a los medios de comunicación como una deformación del arte. Esta discusión sobre lo que es y no es industria cultural la hacen muy sucintamente Resch y Steinert analizando el término y actualizándolo, llegando a la conclusión de “que con el concepto de *industria cultural*, más allá de una teoría sobre los medios, se aborda una teoría de la producción del conocimiento bajo las condiciones que marcan la separación del trabajo manual e intelectual” (Resch & Steinert, 2011).

Ahora bien, siguiendo el mismo orden de ideas y teniendo en cuenta el factor social y político en la música definiremos el concepto de popular, empezaremos diciendo que el concepto aislado nos lo define la RAE como:

1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. Lírica popular. 3. adj. Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo. 4. adj. Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural. Precios populares. 5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. (R.A.E, 2019).

Sin embargo, desde la filosofía y las ciencias sociales se ha problematizado, a pesar que la definición de la RAE no está distanciada del uso de la palabra en esta investigación, sin embargo es muy importante entender las tonalidades que ha tomado esta en la teoría desde los estudios de la sociología de la música de Adorno, como dijimos anteriormente, se ha descrito lo popular como una deformación de la estética, hasta la teoría de Bourdieu donde es necesaria la división de la música culta y la música popular, sin embargo en la sociología de la música también se tiene la idea del

concepto de popular con fines de popularización o fama de un género o una obra musical como es el estudio de Silbermann (Estructura social de la música, 1961).

Hay que aclarar entonces que es poco mediático referirnos al concepto de popular como una masa nada más o como un fenómeno o grupo de personas que siempre se encuentra en una lucha en los términos de estar *en contra de*; es cierto que “Ninguna formación de voluntad colectiva nacional-popular es posible si las grandes masas de campesinos cultivadores no irrumpen simultáneamente en la vida política.” (Gramsci, 1981) es decir, “En sentido «puro», la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos, ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones.” (Hall, 1984). Ahora bien, tenemos el tema del sentir popular y el folklore, que concuerdan con la teoría Gramsciana en el sentido en que “objetivo podría significar lo universal subjetivo. El hombre conoce objetivamente en tanto el conocimiento es real para toda la raza humana históricamente unificada en un sistema cultural único” (Gramsci, 1981) es decir, conectándolo con Hall, hay una influencia de la clase hegemónica y lo hace, desde el mismo sentido que Gramsci correlacionado con el folklore: “El sentido común crea el folklore del futuro; es decir, como una fase relativamente rígida del conocimiento popular en un lugar y tiempo dado” (Gramsci, 1981). Sin embargo, tampoco es correcto afirmar que lo popular se enlace únicamente con el folklore, lo popular no puede congelarse en una descripción ni temporal, ni poblacional; el concepto de popular debe ser dinámico en cuanto a su propio dinamismo, es decir entender que hay una gran relación íntima con la idea de lo nacional al mismo tiempo que se relaciona con un fenómeno social, político y cultural marcado por muchos elementos, es decir, como dice Hall;

aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. En este sentido, retiene lo que es valioso en la definición descriptiva. Pero continúa insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. Trata el dominio de las formas y actividades culturales como un campo que cambia constantemente. Luego examina las relaciones que de modo constante estructuran este campo en formaciones

dominantes y subordinadas. Examina el proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación. Las trata como proceso: el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras. Tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía. (Hall, 1984).

Entenderemos la lucha popular desde el mismo marco que nos plantea Hall, la cual va a entender desde el mismo dinamismo del proceso:

hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Ésta es la dialéctica de la lucha cultural. (Hall, 1984).

Estos puntos de tensión continua, si bien se pueden entender desde Hall y Gramsci es importante articular a Bourdieu desde la esfera socio-cultural en el sentido del estudio de la industria cultural ya que al no pretender generar una dicotomía de lo popular e intelectual, el género musical del bambuco dentro de estas décadas se puede observar:

como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura. (Bourdieu, 1997).

Finalmente, para abordar la categoría de violencia el estudio se basa en Tilly y su caracterización en el libro “Violencia Colectiva” (Tilly, 2007), esto debido a su comprensión de los actores y la conducta de cada uno de ellos, observa una violencia multi dimensional y como proceso político que a través de mecanismos y personalidades lo vuelve un tema más fácil de digerir, el cual no desliga de los procesos institucionales, económicos y demográficos; siendo así la violencia colectiva se entiende como “complicada, cambiante e impredecible en ciertos aspectos, pero consecuencia de causas similares combinadas de formas distintas en diferentes tiempos y lugares. [Además] Su carácter está significativamente afectado por vínculos, estructuras y procesos sociales” (Tilly, 2007).

## **Metodología**

El paradigma hermenéutico nos acerca a la posibilidad de interpretar los textos (en este caso piezas musicales) que requiere la presente investigación, las piezas musicales vistas como narrativas “se asumen como medio para y el contenido se supone que es lo que se pretende averiguar” (Ángel Pérez, 2011) se hará hacia las canciones y el género del bambuco que se generaron en Colombia entre los años de 1945 y 1958 a través de la recopilación de archivo sonoro, documental y fotográfico, y la entrevista expertos que puedan ayudar a problematizar el fenómeno, para lograr esto se usará el análisis crítico del discurso (ACD) como técnica de análisis de información.

Los conceptos que hemos descrito en el marco teórico son necesarios para interpretar el bambuco como ya antes vimos, el fin que se propone es brindar al autor un panorama que entienda al género musical como un fenómeno que tiene también naturaleza social por su misma relación con esta y por esta razón unos dotes contextuales, identitarios y culturales; “No podemos describir y explicar los contenidos y las estructuras de esas representaciones solamente en términos puramente cognitivos, sino también en términos de sus funciones sociales, y de las condiciones y modos de la reproducción de grupos o instituciones.” (Van Dijk, 2002).

Por otro lado, para el análisis que tiene una relación intrínseca con la música se retomará la sociomusicología comparativa propuesta por Feld (1984)

Es importante recalcar el tipo de diseño ya que, como hemos visto, no se ha aproximado a este género de esta época desde la esfera de la sociología cultural, por lo tanto, el diseño envolverá los esquemas y toda la propuesta metodológica.

### **Delimitación**

Las fuentes primarias de la investigación son las canciones del bambuco que pertenecen al periodo histórico de la Violencia, cabe destacar aquí que se escogerán desde el contenido lírico y la fecha de producción o temporalidad del autor (esto último debido a que se desconoce la fecha exacta de cuándo se escribió o salió la canción por primera vez). Las fuentes secundarias que se utilizarán son archivos documentales, fotográficos o audiovisuales (en el caso de los videos documentales) y también se

recurrirá a expertos del género desde otras disciplinas para tener una perspectiva más amplia del fenómeno.

Se tendrán en cuenta 420 canciones y piezas instrumentales para analizar y los archivos que reposan en el archivo sonoro de la Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango principalmente, sin embargo también se tendrán en cuenta archivos personales en formatos de CD, LP, cassette y MP3. Con respecto a los expertos se tendrán en cuenta a Egberto Bermúdez Cujar, Carlos Miñana Blasco, y Jesús Emilio González; estos por su recorrido investigativo y musical en ritmos e historia musical colombiano.

Para abordar la información se dividió el documento por relación con los objetivos, y se categorizaron en las características relacionadas al sentir o la lucha popular caracterizadas desde Hall y Gramsci y las características políticas, culturales y musicales del Bambuco, estas últimas se respondieron en clave de las preguntas planteadas por Feld en su propuesta “estructura del sonido como estructura social” (Feld, 1984) para entender el fenómeno musical como hecho social, basada en la socio musicología comparativa; así, los aspectos de competencia, forma, teoría, performance, teoría, y, valor e igualdad se responderán de forma axiomática en el texto de los tres primeros capítulos; en el cuarto capítulo se evidenciarán que aspectos se retoman en la obra como tal y se cruzara con el carácter de relación, antagonismo e influencia.

### **Estrategia metodológica**

Para lograr los objetivos se pretende la siguiente estrategia<sup>6</sup> en función de los objetivos:

<b>Objetivo Principal</b>	<b>Objetivos Específicos</b>	<b>Categorías</b>	<b>Técnicas</b>	<b>Fuentes</b>	<b>Análisis</b>
Analizar las expresiones populares del periodo de La	Reconstruir los contextos políticos y culturales que	Violencia Bambuco	Recolección de archivos documentales	Fotografías	ACD

<sup>6</sup> Tabla tomada de la presentación: Guía para la elaboración del referente conceptual y metodológico, presentada en el curso Metodología VIII (Anteproyecto de Grado). (Sánchez Arismendi, 2019)

Violencia que condicionan las características del género musical Bambuco y lo enmarcan en una lucha popular en Colombia dentro de los años de 1945 y 1958.	condicionan al Bambuco entre 1945 y 1958.	Industria Cultural	y audiovisuales.	Archivos oficiales Documentales	
	Identificar las expresiones populares que hacen parte de las composiciones comprendidas entre 1945 y 1958.	Popular Expresión popular Bambuco Violencia	Recolección de archivos sonoros y documentales. Entrevistas	Canciones del género Bambuco. Entrevista a expertos.	semántica, análisis lírico
	Comprender los factores relacionados a luchas sociales, culturales y prácticas que rodean la industria cultural.	Industria Cultural Violencia	Recolección archivos documentales y audiovisuales	Fotografías Archivos legales Documentales	ACD
	Interpretar los elementos líricos y musicales que retoman el sentir popular, producto de las prácticas y los repertorios de la Violencia.	Bambuco Sentir popular Violencia	Recolección de archivos musicales.	Canciones del género bambuco.	ACD

En primer lugar, se propone la siguiente matriz para la recopilación de canciones y formatos que se relacionen directamente con el bambuco:

Tipo	Año	Autor	Título	Ubicación	Ubicación 2	Nº Topográfico	Observaciones
------	-----	-------	--------	-----------	-------------	----------------	---------------

Respecto al análisis de las canciones se propone la siguiente matriz:

<b>Canción:</b>		<b>Intérprete:</b>			
<b>Compositor:</b>		<b>Año de composición:</b>			
<b>Tipo de Elemento</b>	<b>Elemento</b>	<b>Patrones socio musicológicos</b>		<b>Sentir y lucha popular</b>	
		<b>Aspecto</b>	<b>Descripción</b>	<b>Aspecto</b>	<b>Descripción</b>

### **Capítulo 1: Reconstrucción de los contextos político-culturales que condicionan el Bambuco colombiano**

El bambuco, en la segunda mitad del siglo XX, no solamente era un género o un ritmo popular, hizo parte de toda una planeación de visión de país por parte de los dirigentes y las instituciones que se formaron en la época, y claramente tuvo un protagonismo en el engranaje de cultura, cotidianidad y educación que hubo en la época. En el siguiente capítulo se intentará hacer una reconstrucción de estos contextos en los que se va a ver condicionado el bambuco de la época.

En primer lugar, se argumenta la necesidad de ver el contexto político y cultural como un solo eje debido a la construcción de país que se iba planteando antes de los años que se trazan en el trabajo actual, esto visto desde la latencia y el impacto de algunos elementos que venían realizándose desde los proyectos educativos de la República Liberal, como lo esbozamos en el planteamiento del problema; y también se ahondará en el eje de la creación de instituciones importantes para la música, como son los teatros, la radio y los conservatorios de música. En segundo lugar, se intentará discernir cómo estos entes culturales y musicales reaccionaban, funcionaban o reaccionaban en general dentro de las oscilaciones y crisis políticas que, desde el sentido de Francisco Leal Buitrago, van a terminar siendo expresadas en la Violencia (1984, pág. 313), aquí se van a retomar algunos proyectos culturales que tuvieron gran impacto desde la cotidianidad de las clases populares como lo es la “Radio Sutatenza”, “Las hojas de cultura popular”, La educación musical en “las escuelas campesinas” y para explicar más ampliamente veremos un esbozo superficial del lugar de la participación musical en la música académica<sup>7</sup>; y respecto a esto ahondaremos en la participación activa de las personas dentro de estos proyectos culturales.

Por esto mismo, para poder entender la posición del bambuco en Colombia entre los años de 1945 y 1958 se entenderán a la política y la cultura como dos entes que, si bien sabemos que pueden trabajar juntos, hay que analizarlos como un solo fenómeno; para esto retomaremos el antecedente histórico de la Revolución en Marcha de López Pumarejo en el marco de la República Liberal, en esta los proyectos educativos dentro del Ministerio de Educación van a ser sumamente relevantes, en especial la importancia que tomó la División de la Extensión Cultural en el Ministerio de Educación en la década de 1940, en donde, las memorias, denotan su lugar en el fenómeno cultural de la época desde dos ejes, donde el primero desde la importancia de la cultura en el país así:

Es indudable que una conciencia nacional que apenas sea incipiente no estará preparada para sufrir gravísimo desconcierto por el choque de circunstancias y fenómenos históricos cuando éstos, como ocurre hoy, son de formidable y gigantesca magnitud. No es mucho temer la posibilidad de que sucesos tan enormes afecten en

---

<sup>7</sup> Haciendo, claramente, un énfasis del lugar que ocupa el bambuco en estos tres.

futuro no lejano la soberanía e independencia espiritual de la República. (Ministerio de Educación Nacional, 1944, pág. VII).

Al dejar claro esto en un sentido de organización de la sociedad en el país, dando en cuenta que esperaban una mayor participación de diferentes clases en el ámbito cultural, la importancia de esta preocupación se daba por dos motivos, en primer lugar el Gobierno Nacional planeaba tener una visión en el ámbito de las artes a nivel internacional y en segundo lugar la Violencia y la Ley de Tierras había dejado el campo colombiano en situaciones marginales como *el boleteo* debido a la caída de la producción y la organización de campesinos, estas organizaciones donde el bandolerismo, por ejemplo, tenía al movimiento liberal de telón de fondo y varios grupos, como los pájaros, defendiendo las ideas conservadoras.

Sin embargo, existía la división de los intelectuales por un lado y los campesinos y obreros por el otro, es decir, desde el punto de vista administrativo y cultural ni los campesinos ni los obreros participaban o eran importantes en espacios centrales del poder, la idea de nación que tenían o las cotidianidades tradicionales se visibilizaban en los discursos de aquellos dueños o aspirantes al poder y de las leyes promulgadas. Así, los intelectuales empiezan a plantear ideales para el país en el sentido político-cultural que tenga dirección al desarrollo en el sentido de modernidad así:

La otra razón consiste en la necesidad de socializar y descentralizar la cultura. El proceso político contemporáneo tiende universalmente a acentuar o que en términos generales se ha llamado la socialización de los individuos y de las comunidades. Se hallan en cuestión algunos principios fundas mentales de las doctrinas políticas, jurídicas y económicas que inspiraron los órdenes en que reposa la organización constitucional y la sociedad colombiana. La calidad social del hombre cobra hoy puesto capital, desplazando a un segundo término la importancia. Antes que unidad independiente y solitaria, el hombre es considerado hoy día como miembro de la sociedad, como ser de esencia social. Pues bien, hay un orden superior, reino unido en que los hombres pueden compenetrarse, y es el que constituyen los valores del espíritu o decir el mundo de la cultura. Porque un valor es una forma superior y fundamental vida y es además por naturaleza comunicable e inagotable. Una idea religiosa, una verdad científica, un principio moral, una forma de belleza, por ejemplo, a fuer de puras y auténticas y realmente superiores, benefician a todos, sustentan la vida de

todos, todo lo armonizan, lo magnifican y mejoran, realizando el hecho milagroso y mágico de que cuanto más se dan más se aumentan y llenan de vigor. [...] los valores de cultura se magnifican cuanto más se difunden y reparten.

Por ello, [...] solo así en el campo de lo cultural se hace posible el juego de los procesos de socialización, de organización social y política a que tiende la civilización moderna. (Ministerio de Educación Nacional, 1944)

En el momento era clave tener dentro de los programas de gobierno la cultura, no sólo para la mejora de estilo de vida de diferentes lugares donde el nivel de analfabetismo era muy alto y la educación la encontraban como un eje fundamental en la vida de los colombianos, sino también un eslabón muy bien fundamentado desde las ciencias humanas para permitir el desarrollo del país para que tuviese un lugar dentro de un margen internacional; este claramente justificado desde los contextos de guerra en los cuales Europa se veía envuelto. Cabe decir que, para la extensión cultural, Europa y el lugar que puede tomar América, Colombia desde el sentido de la posición internacional se torna muy importante para esta época;

la actitud que conviene a América sería [...] continuar en nuestro continente la cultura europea, infundiéndole nuevas fuerzas y renovado brío, acomodándola a nuestro medio geográfico, a nuestro clima espiritual, a nuestras condiciones humanas y antropológicas. Se trata sencilla y llanamente de una “toma de posición” de América ante la cultura occidental, hoy en crisis, pero no en trance de total declinación. (Ministerio de Educación Nacional, 1944, pág. 8).

Para 1947 las instancias referidas a la cultura y la industria cultural se organizan definitivamente y son el Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes, y la Radiodifusora Nacional, que hasta ese momento era administrada por la Extensión Cultural termina siendo un departamento independiente. (ver ilustraciones 6, 7 y 8).

Lo que se va a plantear a partir de la fundación del Departamento y sus secciones va a ser el punto de partida para entender el ingreso a la cultura como el monopolio de la supraestructura en la teoría gramsciana donde, la aristocracia refuerza su propia legitimidad a partir del planteamiento de “sus propios privilegios y jerarquías de administradores, científicos, teóricos” (Gramsci, 1967) y también de la definición, desde estudios académicos de quiénes hacen parte de la cultura popular (auto

posicionándose fuera de esta) y por qué *ellos* poseen el folklore<sup>8</sup>, dirigiendo un país hacia nuevas ideas que se conviertan en una construcción de país (un sentido común) en un sentido unificado.

Ahora bien, las memorias del mismo año, en su apartado de “Cultura Popular y publicaciones”, van a dar a entender que la cultura debe estar disponible y ofrecerse a las clases populares, así mismo debe ampliarse el carácter de retomar los elementos culturales de todas las zonas (haciendo énfasis en incluir a la provincia). Sin embargo los énfasis son distintos, donde por ejemplo actividades impartidas para la clase popular como una conferencia o un concierto lleva el indicativo de *ser popular o para obreros*, inclusive llevan el término de *cultural* paralelo como es el caso de las conferencias culturales entendiendo que los contenidos de estas ya denotaban un carácter de ser referentes a la cultura e incluso la cultura popular; comparablemente a esto (por ser informes que argumenten el presupuesto usado y pedido) existe un énfasis en los aumentos del número de participantes de las actividades y qué tipo de espacios se utilizaban para tales eventos (ver tablas 2 y 3). Cabe aclarar que junto a todo esto existía la sección de Investigación folklórica, es decir, gracias a todas estas actividades:

lo que empezaba a concentrarse en una cierta actividad <folclórica> en los municipios, en la incorporación a las celebraciones patrióticas de cantos populares, de refranes y de coplas, y sobre todo en la organización del magisterio u de una parte del alumnado como recolectores de lo que se estimaba como < material folclórico>, es decir, muestras de <cultura popular>, ya que las dos expresiones terminaron por el camino homologadas. (Silva, República Liberal, intelectuales y cultura popular, 2005).

Esta apertura hacia otros grupos sociales en Colombia impactó en los modos de vivir en Colombia y la relación con actividades y lugares en el ámbito del arte y la cultura como ya lo referenció Silva. Además, la cultura popular en Colombia es toda una construcción que se plantean los intelectuales para así generar proyectos de nación. Explicado esto se observa a continuación la organización de departamentos del Ministerio de Educación que apropiaron a la cultura popular en su programa, el cual tiene un impacto en la democratización de la educación desde diferentes áreas en las que entraban las bellas artes, y con estas, la música; así crearon todo un contexto

---

<sup>8</sup>Es necesario afirmar que la escritura de la palabra en este estudio se decidió original no sólo por el orden de ideas de la teoría gramsciana sino también por estar escrita así desde los documentos oficiales en los documentos pertenecientes al periodo histórico.

político cultural el cual verá su impacto para el bambuco en el capítulo segundo entendiendo que tan relacionada está la industria cultural con la reconstrucción de este primer capítulo.

### **Los entes institucionales con relación a la música.**

Siendo así, se ha visto la importancia institucional que tuvo el departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes. A continuación, vamos a hacer una descripción de cómo funcionaron cada una de las secciones que guardaban relación con la música en las épocas referentes al presente trabajo; esto se hace con la finalidad de crear un marco contextual para, en un capítulo siguiente, entender cómo el bambuco tenía una cabida político-cultural en el país. Cabe aclarar que para estudio se torna pertinente la descripción detallada de las secciones escogidas.

#### **Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes.**

***Sección de Cultura Popular y Publicaciones.*** Al crearse el departamento de extensión Cultural y Bellas artes estaba sobrentendido que los sectores de la cultura popular era un grupo de personas importante así que el centro empieza a enfatizar, para la segunda mitad de la década de 1940, el arte folklórico hecho desde y para la cultura popular y se observan las siguientes secciones:

*Viernes culturales, Teatro Cultural y Teatro al aire libre.* Estos tres escenarios fueron planeados para la clase popular con el fin de hacer llegar la cultura a niños, maestros y obreros de la época. El teatro cultural se celebraba en el Parque Nacional y luego se pasó al Teatro municipal de Bogotá (Ministerio de Educación Nacional, 1946 y 1947), los teatros al aire libre se empezaron a realizar en el Teatro de la Media Torta, pero se empezaron a proponer más teatros al aire libre en otros lugares del país (Ministerio de Educación Nacional, 1946) y los Viernes Culturales eran transmitidos en la radiodifusora nacional.

*Centro de Cultura Social.* Fue muy importante debido a la enseñanza de teoría musical, los estudiantes que empezaban a desarrollarse en el canto u otro instrumento hacían parte de la Banda musical y la Orquesta Típica, las cuales amenizaban las fiestas del Centro para la comunidad beneficiada con este. (Ministerio de Educación Nacional, 1947).

**Sección de Bellas Artes.** Creado para administrar la banda nacional, el Teatro Colón y otras instituciones con alto prestigio para las Bellas Artes; sin embargo para 1947 empieza a tener una lógica diferente desde el *departamento de museos, exposiciones, conferencias y conciertos* el cuál, junto con el Servicio Arqueológico e instituto etnográfico empiezan a tener un interés por caracterizar y mostrar la cultura de las diferentes culturas de varias regiones del país empiezan con el énfasis en “trajes danzas e instrumentos musicales” y la creación del museo folklórico (Ministerio de Educación Nacional, 1947).

Por otro lado, la *Banda Nacional*. es un ente importante en la divulgación de la música en el país, desde 1947 debido a la planeación de la Extensión Cultural tiene una presencia en diferentes lugares y actividades (por no decir todas las que tengan una relación o necesidad musical)<sup>9</sup>, Para finales de 1940 y entrada de 1950 tiene presencia en todos los escenarios populares y de alto prestigio de la nación, es la encargada de mostrar el talento de los mejores músicos del país a nivel internacional y simultáneamente aquella que lleva una muestra de *buena música* a los sectores populares del país.

*Teatro Colón.* El teatro más importante del país de la época, los conciertos de la Orquesta Sinfónica y Universitarios eran gratuitos y patrocinados por el ministerio de educación. Dentro del departamento de Bellas Artes era el único que no tenía una relación con los sectores populares directamente, sin embargo, más adelante, la búsqueda de escenarios importantes por parte de músicos provenientes de espacios musicales populares (bares y serenatas) va a reunir varios músicos de diferente procedencia que vuelven al bambuco en un representante de la música nacional<sup>10</sup>.

### **Departamento de Radiodifusión Nacional.**

La Radiodifusora Nacional de Colombia Fue fundada en 1940 por el presidente Eduardo Santos, para el periodo de la República Liberal tomó un auge muy importante en el objetivo de recrear temas sobre la identidad y memoria colectiva nacional buscando:

---

<sup>9</sup> Ver ilustraciones 9 y 10.

<sup>10</sup> Esto será profundizado en el capítulo II.

sintonizar a los colombianos en un mismo tiempo histórico, o dicho de otra manera, en un tiempo homogéneo [y tomando el papel de] uno de sus instrumentos de 'propaganda cultural', al lado del cine, el libro, los museos, las exposiciones de arte y las conferencias, las campañas de higiene, y las brigadas de escuelas ambulantes que tenían bajo su responsabilidad las campañas de desanalfabetización (Silva, Ondas nacionales. A propósito de la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 2005, págs. 63-64).

Así, la radiodifusión se convirtió en la mejor herramienta para llegar a todos los oídos de la nación, y por este mismo motivo la cultura se vuelve política; la radio-novela, los viernes culturales, la música, la discoteca de la radiodifusora eran hechas no sólo para entretener sino también para que a los campesinos les llegara la cultura a sus casas, de forma que la aprehensión de la cultura en el país se volvió en divisiones hegemónicas de los que era aceptado y lo que no.

Partiendo de esto, para los años de 1946 y 1947 la emisora había tenido un gran éxito tanto en su objetivo como en su difusión, esto se notaba, tomando el ejemplo más importante, en la organización que se programó para la celebración de la IX Conferencia Panamericana el día 9 de abril en Bogotá<sup>11</sup>, y la tarea de difundir propaganda de Colombia en el exterior y ser un ente educativo importante al hacer programación de tipo educativo a poblaciones rurales. Así mismo la sociedad popular de la época se volvió tan importante para el departamento, que la música popular empieza a ser de interés de la radio con el fin de que el extranjero escuchara las propuestas musicales de la época poniendo a la par solistas extranjeros y nacionales en sus programaciones (ver ilustraciones 13 y 14).

Sin embargo, los hechos de violencia, que ya venían ocurriendo en el país, debilitarían al mismo tiempo a las instituciones que apoyaban al proyecto en general, sin importar su carácter conservador o liberal, (esto por el logro de expansión intelectual que se había logrado) viéndose en fenómenos de tareas inacabadas, producto de una pérdida de memoria cultural e intelectual de los sectores populares (Silva, Ondas nacionales. A propósito de la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 2005).

---

<sup>11</sup> Que, cabe aclarar se venía planeando desde 1947 (Ministerio de Educación Nacional, 1947).

La importancia que tuvo la Radiodifusora Nacional se expresa el mismo 9 de abril de 1948, donde, después de ser asesinado Jorge Eliécer Gaitán (caudillo liberal), varios líderes liberales se toman la emisora para difundir mensajes con el fin de llamar a la revolución:

debe desencadenarse una revolución sin par en la historia del país, Aquí nos apoderamos de la Radiodifusora Nacional y de los principales sectores del gobierno. ¡Apodérense del gobierno sin temor, para derrocar a este infame gobierno!, ¡A la carga, A la carga! (Radiodifusora Nacional de Colombia, 1948)<sup>12</sup>.

Así mismo, la Radiodifusora Nacional se convierte en la voz de los gobiernos<sup>13</sup> que pasaban por una crisis basada en períodos que no cumplieron el tiempo establecido y luchas bipartidistas, muestra de esto son los comunicados después de los eventos entre el 9 y 11 de abril (este último, día que el gobierno de turno vuelve a tener control de la difusora)<sup>14</sup>, los cuales muestran la tensión bipartidista y la importancia de la radio como herramienta clave para dar las versiones de los acontecimientos a la población colombiana. Además de esto la Radiodifusora no se libra de daño físico, los daños se estimaron inicialmente en aproximadamente COP\$20.000 (COP\$15'165.000 según la conversión basada en fórmula IPC), sin embargo, la deuda bruta que tuvo al final de las reparaciones fue de COP\$50.000 (COP\$37'912.500 según la conversión basada en fórmula IPC)<sup>15</sup> (Ministerio de Educación Nacional, 1948).

### **Secciones dependientes de la Secretaría General.**

Dentro de la organización en 1947 que tuvo Ministerio de Educación se realiza la decisión de que varias instituciones o secciones hagan parte de una de las secciones de administración principal del Ministerio, así ese organiza las secciones recién fundadas y aquellas que venían trabajando de una manera más independiente, como podemos ver se encuentra el Instituto Caro y Cuervo, el Instituto Etnológico y el Registro de Propiedad Intelectual, etc.

---

<sup>12</sup> Para ampliar la información de las radiodifusiones el 9 de abril de 1948 visitar el link: <https://www.senalmemoria.co/articulos/audios-y-videos-del-9-de-abril-violencia-sueno-y-realidad>

<sup>13</sup> Prueba de esto es el mensaje que da el presidente luego de tomar de nuevo el control de la Radiodifusora Nacional.

<sup>14</sup> Ver ilustración 3,4 y 5.

<sup>15</sup> Para ver en detalle los daños que sufrió la Radiodifusora Nacional ver ilustraciones 18, 19, 20 y 21.

*Servicio Arqueológico e Instituto Etnológico.* Esta sección fue a más importante a la hora de entender las diferentes prácticas de diferentes regiones del país como folclor, este empieza a plantear que la costumbre y la vida cotidiana de grupos campesinos e indígenas es importante para el país al punto de crear La comisión nacional del Folklore:

*La Comisión Nacional de Folklore.* En 1947 la investigación del folklore empieza a ser importante para destacar la vida cotidiana y las costumbres de varias regiones del país:

aparecerán las dos primeras obras folklóricas de miembros de la comisión tituladas **El Refranero Colombiano** (del señor Luis Alberto Acuña) y **La interpretación de la poesía popular** (de Octavio quñones Pardo, Presidente de la Comisión). Además de estas, se publicarán las siguientes: [...] Lucio Pabón Núñez, **Folklore de Santander**, y Hernando Márquez Arbeláez, **Del Folklore Tolimense [...] Folklore de Cundinamarca**, Del doctore José Antonio León Rey, y **Folklore del Magdalena**, del Reverendo Padre Enrique Pérez Arbeláez. [Además] se publicará el Boletín de la Comisión. (Ministerio de Educación Nacional, 1947).

Siendo estos los entes institucionales es importante finalizar con la importancia de las instituciones en las configuraciones culturales; en primer lugar, se entiende que la institucionalidad en el sentido en de “debe poseer una aptitud adecuada de organizador de la sociedad en general, desde sus múltiples instituciones de servicios hasta el organismo estatal” (Gramsci, 1967), en ese orden de ideas los encargados de cada departamento son funcionales en cuanto a la administración que responde desde cada una de sus jerarquías a una sola idea (en este contexto a la construcción de nación) y que estas mismas requieren “una serie de cualidades de tipo intelectual, pero su personalidad social no está definida por estas cualidades sino por las relaciones sociales generales, que precisamente caracterizan su posición de empresario en la industria” (Gramsci, 1967), es decir si se vuelven a revisar los informes dados por cada uno de los encargados de las secciones es una actividad meramente administrativa, que demuestra su relación en cuanto al ideal del Ministerio de Educación, pero no plantea su ideal en cuanto al proyecto.

## **Las crisis políticas y la Violencia**

Se resaltarán en primer lugar que para la época casi ningún periodo presidencial cumplió con su término de 4 años; entre 1942 y 1958 hubo varios gobiernos la presidencia (ya sea por ser presidentes designados o elegidos). En este periodo histórico hubo 4 mandatos de parte del partido liberal, 3 del partido conservador, entre estos 4 presidentes designados y, finalmente dos periodos de corte militar (Rojas Pinilla y la Junta militar) el único que estuvo en el poder por los 4 años del periodo dictado por la constitución fue el líder conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1950) (Banrep cultural, 2017). Estos cambios de gobierno repentinos caracterizados por golpes de estados y conflictos bipartidistas dieron la caracterización de una época donde “fueron percibidas varias crisis políticas interconectadas y superpuestas” (Leal Buitrago, 1984, pág. 313), en este periodo había una lucha bipartidista entre gobiernos, alternativas de soluciones resumidas en gobiernos de corte militar que se concluyen en el inicio del Frente Nacional en 1958.

Aparte de las creaciones y el activismo de grupos armados que ya se venían adelantando desde antes, en 1944 se realizan diferentes movilizaciones por parte de las clases obreras; el 4 de marzo con el fin de evitar la renuncia de Alfonso López Pumarejo (1942-1945), el 15 de mayo se realiza un paro cívico con el mismo fin, y el 11, 12 y 13 de Julio se realizan diferentes manifestaciones y desfiles en posición de protesta hacia el cambio de poder; este precedente al fin deja establecido un régimen bipartidista que va a acentuar las tensiones entre los dos bandos políticos esto . Entre este régimen empieza a surgir Gaitán como caudillo, quién “apela a la unión del “pueblo” contra la oligarquía liberal y la oligarquía conservadora, y con su desafiante y característico grito de ¡A la carga! crea un clima de agitación social y política sin paralelo en la historia nacional” (Sánchez & Meertens, 1992), a partir de esto el movimiento gaitanista toma posiciones hasta el punto de subir a Gaitán como candidato ante Turbay en 1946.

Por otro lado, la Violencia empieza a caracterizarse por un silenciamiento tanto rural como urbano por parte del gobierno hacia la clase obrera, donde tiene su punto álgido el 9 de abril de 1948, día en que asesinan Gaitán y la bisagra histórica que para el imaginario colectivo es el inicio de la Violencia. El 9 de Abril es importante de analizar no solamente por aquello que se afirmó sino por lo que hace ver respecto a la

relación de clases. El uso de elementos de ferretería y la congregación durante tres días de la clase popular en varios lugares del país ante el aviso por la Radiodifusora Nacional de los líderes de los periódicos de corte liberal, la retoma del poder y la designación de *borrachos*<sup>16</sup> hacia la clase popular dejan a la luz, en la historia, no sólo hechos de violencia física como la quema del tranvía e instituciones importantes de varias ciudades sino también una serie de hechos simbólicos que vistos desde la teórica de Hall muestran a la clase popular como una clase dinámica que puede superponerse, relacionarse o influirse con respecto a la cultura dominante. El caso de los hechos entre el 9 y el 11 de abril de 1948 es importante gracias a las representaciones de la forma en que la cultura popular puede mostrarse en diferentes momentos de un momento histórico importante para un país.

A partir de estos eventos, el inicio la década de 1950 estuvo caracterizado por la Violencia que estuvo marcada por un terrorismo oficial que tiene como telón político

el gobierno dictatorial de Laureano Gómez, quién [...] se empeñó no sólo en abolir todas las libertades políticas, sino en promover un nuevo orden constitucional, en el que el sufragio y las formas de participación política asociadas al parlamentarismo burgués eran sustituidas por un proyecto corporativista, cuyos pilares deberían ser la Iglesia, los gremios y las asociaciones profesionales (Sánchez & Meertens, 1992).

Esto es entendido claramente desde las tensiones entre el partido conservador y el partido liberal que además generaba un impacto en el campo de una Violencia basada en el terror debido a:

el despojo de tierras y bienes, tras el asesinato de los dueños o la utilización de amenazas que obligaban a la venta forzosa; la apropiación de cosechas y semovientes; el incendio de casas, trapiches y beneficiaderos; la destrucción de sementeras; la coacción física sobre trabajadores rurales descontentos; las migraciones masivas a las ciudades o el desplazamiento de campesinos a otras zonas de su misma filiación partidista, hasta llegar a homogeneizar políticamente veredas y regiones, cuando no el enrolamiento a un grupo armado constituido muchas veces por miembros de una misma familia; y en el fondo de todo esto, un profundo reordenamiento de las clases

---

<sup>16</sup> Escuchar audio “el crepúsculo” en el siguiente link <https://www.senalmemoria.co/articulos/audios-y-videos-del-9-de-abril-violencia-sueno-y-realidad>

sociales en el campo y del liderazgo y las hegemonías regionales. (Sánchez & Meertens, 1992).

Así la configuración del campo cambió en su actividad cotidiana, esto debido al asentamiento de diferentes guerrillas en zonas estratégica, en donde la multiplicidad de expresiones dentro de estas marcó dinámicas de relación en el sentido de la configuración político cultural de diferentes regiones. Sin embargo, el cambio de cotidianidades y vivencias no significaba un paro de estas y mucho menos la eliminación de un conjunto de sentires populares. Es decir, sin reducir el impacto de la Violencia para la cultura popular se debe aclarar que esta produjo más expresiones y sentires sin que se reemplazaran aquellos que estaban asimilados en la cotidianidad de esta.<sup>17</sup>

### **Participación de la clase popular en proyectos populares**

Partiendo de los apartados explicativos cabe agregar, de forma distintiva, aquellos proyectos que (aunque propiciados por el gobierno o entes externos) pudieron darse a partir de la participación y autogestión de las personas estos son los Institutos Familiares Campesinos y la Acción Cultural Popular, las cuales son dos entes importantes para este estudio desde la articulación cultural y el impacto que se consideran fundamentales en la industria cultural de la época.

**Los Institutos Familiares Campesinos** inician en 1948, “tienen por finalidad preparar a la esposa y a la madre del campesino para que cumpla a cabalidad sus deberes en el hogar y sepa inculcar a los suyos el amor por la tierra” (Ministerio de Educación Nacional, 1948). Dentro de la formación que recibían las mujeres se incluían las materias de canto y música de cuerda; es importante hacer la aclaración de que no es gratis que las poblaciones campesinas aprendieran la música ya que en primer lugar, como ya se desarrolló, se tenía una pretensión de mostrar “lo propio” en el exterior y la mentalidad de unir las poblaciones a estos ritmos en el país, como ya se expuso en el planteamiento los instrumentos de cuerda son los protagonistas del género bambuco

**ACPO.** Creada en 1947, la Acción Cultural Popular fue fundada junto con la Radio Sutatenza por el sacerdote José Joaquín Salcedo Guarín “con el fin de llevar al

---

<sup>17</sup> Este argumento se desarrolla en el segundo capítulo.

campesino esparcimiento mediante programas de música y doctrina cristiana, complementándolos con elementos educativos de gran pertinencia para la vida campesina de entonces” (ACPO, s.f). Empezó también, gracias a la interpretación de música popular por parte de campesinos.

Para el año de 1949, se fundan las escuelas radiofónicas, y en los Institutos campesinos son abarcados por la ACPO para generar una planeación con el fin de brindar educación al campo, así las escuelas radiofónicas lograrán llegar a la mayoría del territorio colombiano (ver Ilustración37), cambiando la configuración cultural de la vida cotidiana del campesino.

Hojas de Cultura Popular Dentro de los proyectos del ministerio de educación y la Comisión Nacional del folklore existieron las Hojas de Cultura Popular que pretendían en primer lugar mostrar lo que era propio o tradicional del país con diferentes técnicas y mitificar elementos del folklore nacional. A pesar de que aquí la cultura popular no estuviese participando activamente es importar nombrar a la revista en el sentido en que crea la imagen de esta además de posicionarla en una idea de nación.

Para finalizar el capítulo resulta importante empezar a acercarse al Bambuco en Colombia después del marco anterior; ubicándolo dentro de las diferentes institucionalidades y sucesos es posible apreciarlo como parte de un contexto que, desde lo institucional, lo ideológico y lo político permea al género de un telón de fondo y unos cimientos para dar explicación a la existencia de un sentir y de patrones que pueden ser tanto sociológicos como musicológicos.

## Capítulo 2:

### **Factores relacionados a luchas sociales, culturales y prácticas que rodean la industria cultural del género musical bambuco en Colombia.**

A partir de lo expuesto, del capítulo anterior se retomará como idea principal el hecho de que, con relación a la industria hay prácticas que se ven superpuestas, en contravía o condicionadas por el contexto político-cultural de la época. Por esto entenderemos a lo largo de este estudio su objetivo principal, el cual enfatiza principalmente al sentir popular en general. No se ignora que la sociedad a la que se refiere este estudio está íntimamente relacionada con el contexto, pero no todas las prácticas (y especialmente la música popular) han de responder, resistir o delimitarse de la misma forma en que el contexto se desarrolla, correspondiendo a la teoría de Hall con respecto a una dialéctica que es continua en la lucha cultural.

Afirmando esto, el presente capítulo dará a entender tres factores: en primer lugar, la clase social con relación a la industria cultural, y, en segundo lugar, se abordará la relación de los aspectos populares y los aspectos académicos en el género.

Para comenzar, en la escena cultural, como se puede percibir ampliamente en el capítulo anterior y como lo afirma Renán Silva hay una división entre lo intelectual y lo popular, esto está muy relacionado a la clase dentro de la industria cultural debido a dos configuraciones sociales:

1. La entrada de músicos internacionales a las salas de concierto.
2. La posibilidad de tener educación en música o mejor dicho el poder de poseer el conocimiento técnico musical.

La llegada de músicos especialmente europeos, a la escena del Bambuco en Colombia (como se ha descrito en el capítulo anterior) generó varios conflictos en esta:

La batalla entre académicos y populares, esta vez matizada por los resentimientos en contra de los músicos extranjeros como Zulategui –expatriado de la Guerra Civil Española- y otros refugiados europeos que habían huido de ese continente por culpa de la Segunda Guerra Mundial. En el Instituto de Bellas Artes de Medellín, Que era la

institución más importante de la ciudad, se formaron conflictos entre los estudiantes, y en particular en torno a los extranjeros. (Santamaría-Delgado, 2014, pág. 98);

a pesar de que antes de la masiva inmigración europea en la industria cultural las salas de conciertos, como el Teatro Colón o los teatros municipales, eran usados para música académica, las tensiones que Santamaría-Delgado expone construyen los cimientos para que “La sala de concierto, generalmente [sea] reservada a la cultura erudita europea, y la industria musical, [se convierta en el] espacio naciente de la cultura popular urbana” (Ochoa, 1997, pág. 38), posterior a esto y por diferentes dialécticas entre lo extranjero y lo local, igualmente que lo académico y lo popular en el género, diferentes tipos de bambucos se escucharán por diferentes tipos de intérpretes en ambos espacios.

Otra particularidad con relación a la inmigración europea es la fusión de elementos musicales europeos (la cual se presentó en el nacimiento del género y posteriormente en las dos primeras décadas del siglo XX) debido a la entrada y salida de varios músicos de las academias y conservatorios de música del país y de otros países europeos; así, surgen expresiones singulares como la sonata para “Violín y Piano N°3” (Figuroa, 1957)<sup>18</sup> del compositor colombiano Luis Carlos Figuroa (1923), la cual fue escrita para un concierto que los estudiantes de composición de Vito Frazzi ofrecieron al cierre de la edición de 1957 de la Academia Musical Chigiana en Italia (ver ilustración 38). Si escucha la obra, puede que lo primero que piense el lector es que no es colombiana, y en segundo lugar que no tiene relación con la música popular, pues bien, el tercer movimiento

tiene rasgos especiales. Entre ellos, los visos de pasillo colombiano y, en algunos casos, de vals (ver esquema de acompañamiento en el piano en los cc. 64-92). Los esquemas rítmicos y melódicos asociados al pasillo, uno de los géneros tradicionales más relevantes de la zona andina colombiana, son reconocibles desde el comienzo de la composición. Por ejemplo, el piano presenta en el c. 1 una idea rítmica y de acentuación (ritmo tipo) típica en los modelos de acompañamiento de este género. Esta idea aparece en diferentes oportunidades y, además, será presentada también por el violín, entre otras, en el c. 3. Otra idea importante, en este caso ligada a los esquemas

---

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=M6mJQoWbA28>

melódicos del pasillo (melo tipo), es la que presenta el violín en los cc. 5, 6 y 7, y que se convierte en el esquema temático del movimiento. (Montaña Rodríguez, 2018)

Este ejemplo se trae a este estudio por la relación que tiene el pasillo al Bambuco en sus aspectos rítmicos, instrumentales y melódicos además que comparten los mismos actores en la industria, por lo tanto, también funciona para hacer entender que lo popular y lo académico en la industria cultural a la cual pertenece el bambuco conviven intrínsecos en el género. En la matriz de compilación<sup>19</sup> de los bambucos encontrados en los repositorios se pueden ver varios ejemplos de esto, hay de hecho, la “sonata para piano y violín no.3” (Escobar, 1949)<sup>20</sup> pero esta vez de Luis Antonio Escobar y compuesta en 1949, sin embargo, si el lector la escucha verá grandes diferencias con la otra sonata, y a pesar que los instrumentos (que no son propios del origen del bambuco) puedan distraer, asimilará en su construcción rítmica y sonora cierta familiaridad con los sonidos andinos colombianos.

Esta entrada y salida también marcaba las peculiaridades de la grabación y producción de los bambucos, por un lado, se graba en el exterior y muchos personajes de la escena montaron estudios de grabación con el fin de hacer música colombiana hecha en Colombia:

En Colombia [...] Emilio Fortou funda la segunda compañía [de discos], Discos Tropical en 1945. El compositor de pasillos y bambucos colombianos Emilio Murillo graba en 1910 y en 1917 con la Columbia y la Víctor en Estados Unidos (Wade, 2000, págs. 41-50 citado por (Ochoa, 2003, pág. 43)).

Esto hacía parte de quién poseía el conocimiento técnico musical, esto es porque esto era necesario para registrar la canciones, sin embargo no había una ley de derechos de autor así que la propiedad sobre las obras caían en formatos que funcionaran como una especie de patente (partituras, programas de mano, publicación en prensa y los mismos discos), sin embargo en el caso de los discos las regalías llegaban al intérprete, no al autor de la letra ni de la composición (que en varios casos es distinta), y el único formato regulado era el de prensa.

Esto provocó que muchas composiciones no quedaran registradas:

---

<sup>19</sup> Observar la matriz completa en anexos.

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MU6XHRuXxOk>

Había una razón pragmática para fijar la notación, y era que pudiera ser correctamente interpretada por músicos de estudio en Estados Unidos o Argentina, donde se seguían grabando los acetatos de música nacional debido a la usencia de una industria musical local. Eso. Más que un estímulo, representaba una amenaza para los intérpretes locales para quienes la grabación se había convertido en una competencia y en un nuevo obstáculo para el desarrollo de más oportunidades de interpretación musical en vivo. (Santamaría-Delgado, 2014, pág. 102)

La fusión que se refiere anteriormente se venía dando a principios de siglo, sin embargo, la afiliación de instrumentos como el violín, el piano, el órgano y la flauta traversa es completamente aceptada en la sala de conciertos. Esto no quiere decir que el tiple, la guitarra o la bandola no estuviesen en este “su relación [se afilia] con las prácticas musicales y sociales que se dan desde los mismos y los textos de los bambucos cantados” (Ochoa, Tradición, género y nación en el bambuco, 1997, pág. 37); además de la fabricación de instrumentos hechos en Colombia junto con la tradición de los lutieres (Ver ilustración 39) y la popularización de estos en los espacios de la escena popular permitían esa conservación y personificación de los instrumentos tradicionales propios del bambuco:

Trascender el anonimato del campesino y de los *humildes*, cruzar y atravesar las clases sociales es lo que hace que el tiple se vuelva símbolo nacional. Hay una sentida necesidad de definir al tiple como símbolo de algo con lo cual se pueda sentir orgullo y no la vergüenza de su inaceptabilidad en sociedad; o sea, de su arraigo en lo popular campesino. Trascender esa inaceptabilidad significa construir una tradición digna de los gustos y prácticas culturales de la clase alta (Ochoa, Tradición, género y nación en el bambuco, 1997, pág. 38).

Y esta apropiación por parte de la clase alta definirá al bambuco como un género que apropiará, más que en el pasado, el carácter académico como propio de sí mismo, y aun así existía un debate en torno a que la interpretación del bambuco suponía algo más auténtico, difícil y popular que el lenguaje musical:

Alegar que el bambuco tenía una gran complejidad era una espada de doble filo. El argumento confería al género una especie de aura especial que mejoraba su estatus como símbolo nacional y lo proyectaba por encima de los otros géneros andinos. [...] Detrás de la discusión acerca de la transcripción había un problema de control: control sobre el conocimiento de unos músicos sobre el de otros, por supuesto, pero también

control sobre el potencial ingobernable de la asimetría rítmica no europea del bambuco. Encajar el ritmo del bambuco dentro de una métrica era el paso final de la empresa por “civilizarlo” (criollizarlo, blanquearlo), de tal manera que pudiera armonizar con los ideales del orden social y jerarquía patriarcal. Pero esa empresa civilizadora era como un tren a toda velocidad en el que solo podían subir aquellos que tenían el conocimiento, porque “naturalmente” hacían parte de una élite privilegiada [...]el acceso restringido al conocimiento teórico musical era una forma de cerrar toda posibilidad de ascenso social. (Santamaría-Delgado, 2014).

Pero más allá de la posible hegemonía que sería volver académico (desde el punto de vista musical) el bambuco no sólo se encapsula en un fenómeno donde pertenece a quién hace el conocimiento sino también es necesario notar cómo es el conocimiento del campesino que toca bambucos, el campesino no aprendió bambucos en los colegios por más que haya profesores de música, el conocimiento que tiene el campesino que toca bambucos viene de tradición oral, el concepto más académico que puede tener realmente son las notas y el ritmo, y no se da cuenta de la construcción musical ni que significa *papa con yuca* en el lenguaje musical “el hombre activo de la masa trabaja prácticamente, pero no tiene clara conciencia de su operar, no obstante ser este obrar un conocimiento del mundo en la medida en que lo transforma.” (Gramsci, 1967) y esta conciencia no quiere decir que no tiene una comprensión ni ante el género ni lo que lo compone.

Ante esta posición es necesario entender el fenómeno musical de una forma más olística, es verdadero que en este punto del debate se está ante actores sobre un mismo campo (dialogando con la teoría Bourdiana) pero también se considera entender un poco fuera de estudios que sólo defiendan la tradición, o en cambio ignorar las posibles mezcolanzas y tensiones que se pueden encontrar en el posicionamiento de los actores;

Hay una narrativa que continúa ofreciendo a los músicos colombianos un mundo binario, según el cual debemos escoger entre dos opciones: Aceptar la influencia cultural y abandonar la conexión con la identidad cultural, o rechazar la tradición clásica occidental y contribuir así a la construcción de una identidad nacional (Castillo, 2020).

Paralelamente, como se expuso en el capítulo anterior, la clase popular vivía en este dinamismo de vivir entre la cotidianidad del campo y escenas de la música que también pertenecían a la élite:

Yo me acuerdo de la escuela Girardot y el colegio Robledo, entrábamos en fila, era pa' los colegios, una presentación, los artistas tenían que presentarse pa' los colegios, no había que pagar, es una cuestión cultural, eso lo pagaba a alcaldía, creo que la alcaldía... (Prieto Martínez & Monroy de Prieto, 2020).

Siendo así, la industria cultural y el género se correlacionaban no solamente en cuestiones de actores sino en cuestiones de forma, se generaron los mismos códigos que eran aceptados para ambas partes y se promocionaban como identidad nacional (recordando que este es el género nacional por insignia). Y aunque la transcripción como lo acabamos de citar suponía una especie de civilización, la cultura popular adoptaba de forma agradable algunos elementos musicales del bambuco de misma forma como la academia abordaba el tiple y la guitarra con técnica y teoría; así “La música entonces se convierte en un medio que media la mediación” (Erlmann, 1996 citado en Ochoa, 2003, pág. 38).

Así que mientras en el café se escuchaba un campesino con su guitarra y en el teatro municipal se podía escuchar a Rómulo Ramírez, en la radio se escuchaba a Garzón y Collazos seguido de un músico de profesión, y añadido a esto se debe aclarar que los derechos de autor no existieron hasta la década de 1980, el único antecedente jurídico a esto era la ley 29 de 1944, la cual aplicaba a prensa, siendo así la única forma de tener patente de una canción era sonar en una emisora, grabar o transcribir la melodía (ya que en la época las líricas y las melodías podían hacerse por aparte).

Es decir, la música en una cultura global, a razón de una serie de mutaciones en el proceso de significación, producción, circulación y consumo de los sonidos musicales, funciona como un contexto social interactivo, un conducto de otras formas de interacción, otras formas de mediación social para apropiarse del mundo. Erlmann, 1996 citado en (Ochoa, 2003, pág. 38).

Al estar esto expuesto “entre el lenguaje popular y el de las clases cultas existen continuas adherencias e intercambios” (Gramsci, 1967).

Como conclusión, el caso del bambuco en Colombia funciona, en su caso, como una representación clara de la configuración social referida a la cultura popular, es decir entre la conservación y relación entre clases (populares e intelectuales) marcada por el apoderamiento del sonido, que puede ser comprendida desde Silva en un sentido contextual y desde Gramsci y Hall en un sentido teórico.



### **Capítulo 3:**

#### **Expresiones populares que hacen parte de las composiciones comprendidas entre 1945 y 1958 en el género musical Bambuco en Colombia**

Antes de empezar con la forma de este capítulo es importante aclarar que parte de las dinámicas y relaciones que surgen en la industria cultural descritas en el capítulo anterior produjo que, al hacer un sondeo de composiciones como trabajo de campo, tenga peculiaridades y hasta ciertas contradicciones a la hora de hablar qué es y qué no es lo popular y que, además resulta imperante describir con más detalle en el trabajo presente, sólo en este apartado se utilizará una escritura en primera persona para dar a entender la posición de la investigadora en cuanto el trabajo de archivo:

En primer lugar, encontrar lo popular desde la interpretación de las obras es un poco más fácil, además de conocer algunos de los grupos más populares (esta vez sí en el sentido de su fama y propagación) familiarizarse con el sonido académico de conservatorio o música de cámara y de aquel que suena en las radios de forma cotidiana sigue siendo una aptitud que aquel que se interese por la música puede aprehender de manera sencilla, sin embargo, muchas composiciones entre 1945 y 1958 son interpretadas 10 o 20 años después, además de que los acetatos en su mayoría de esta época solamente tienen número de registro y no año (teniendo en cuenta que Codiscos se funda hasta 1950 y grabar era realmente caro), o bien su interpretación o no se encuentra o no existe.

En segundo lugar, y por razón del anterior factor me fui a los repositorios confiables donde conocía que guardaban el registro de las canciones, pues bien, como antes se dijo, la única manera de dejar registro de una composición era por medios académicos así que me refería a la Biblioteca Nacional de Colombia, la Universidad Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Fonoteca Nacional de Colombia buscando cualquier formato en el que apareciera el bambuco.

En total se registró la existencia de 424 elementos sin su repetición en una matriz que se puede encontrar en anexos, en los cuales el formato primordial es música impresa, y están los formatos de película, programa de mano, publicación (con esto

me refiero al formato de revista o formatos similares), material gráfico, grabación sonora y libro; el número de elementos que corresponden al formato de grabación sonora es 8 repartidos entre la Fonoteca Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional y de los cuales sólo tres son grabaciones de la obra como tal, en cambio las otras pertenecen a presentaciones o compilaciones relacionadas.

Sin embargo, en el catálogo de la biblioteca Luis Ángel Arango no está el registro detallado de los elementos donados por la ACPO correspondientes a la Radio Sutatenza, sin embargo, el archivo se encuentra en la sección de Libros Raros y manuscritos y, en medio de las diligencias correspondientes para la petición de su revisión la ciudad entró en cuarentena debido a la emergencia sanitaria producida por el virus COVID-19 y por la cual limitó esta investigación.

En los archivos encontrados se encontró que, aunque debido a la fusión de elementos académicos que se retoman dentro del bambuco y se entrelazan entre sí; se identificaron los siguientes tipos de expresión que podrían acercar al lector a un entendimiento de aquello que es popular en el bambuco en Colombia, por lo tanto, el siguiente capítulo se hace de manera abreviada en cuanto sirva de función referencial y descriptiva para la comprensión del análisis realizado en el capítulo 4:

### **Temáticas de los lenguajes.**

En el sentido del lenguaje, si bien desde los intelectuales se ve al campesino lejano a los conocimientos teóricos, o en el contexto que se observó el Ministerio de Educación encontraba la necesidad de enseñarle, desde la cultura popular hay algo inherente al campesino que compone bambucos y es su aspecto melancólico “tenemos bien presente su evocación al ideal, el encanto del pasado recordado por sus ruinas y el misterio de la naturaleza” (Hubeñack, 1985). Los autores que han hablado del bambuco desde el bambuco como Jorge Añez han destacado el carácter romántico o melancólico de este;

Uno de los marcadores de identidad más difundidos en Colombia es la oposición que caracteriza a la gente de la costa Atlántica como alegre y a la gente del interior (especialmente de Bogotá) como introvertida y distante. [...] Cabe resaltar que la idea de la melancolía es un tema recurrente en los discursos sobre música andina colombiana. En el Diccionario folclórico de Colombia, Harry Davidson identifica

catorce fuentes de finales del siglo XIX y principios del XX que hacen referencia explícita a la melancolía en el bambuco.<sup>13</sup> De la misma forma, algunos de los textos más influyentes sobre esta música escritos en dicho período, como el ensayo El bambuco de José María Samper de 1868 o el poema del mismo nombre de Rafael Pombo publicado en 1872, hacen alusiones recurrentes al carácter simultáneamente melancólico y gozoso de este género. (Hernandez Salgar, 2012)

es más, este romanticismo no pierde su carácter con el uso de coloquialismos o el uso de la jerga de las diferentes regiones en las cuales se compone el bambuco como tampoco pierde su carácter en cuanto se compone y se crea dentro de ciertas dinámicas. Las diferentes temáticas que se presentan en este capítulo se pueden ver relacionadas y conviviendo en la misma composición replicando factores de la realidad social en la representación musical. Respecto a la transcripción de las canciones se decidió anotarlas por completo dentro del texto los versos en cursiva indican estribillo y los versos sin cursiva representan las estrofas, los tres puntos entre estrofas representan el espacio protagónico musical.

### **Vida cotidiana.**

La vida cotidiana o los elementos representantes de esta se reproducen muchas veces en las composiciones con letra, aspectos como la comida, los bailes o las actividades en el campo se ven reflejados en las canciones, sin embargo una aclaración a esto es que a pesar de que la Violencia tuviera alto impacto como se argumentó anteriormente, las composiciones no responden a esta de una forma directa; es más desde las líricas revisadas, se podría afirmar en este estudio que las composiciones que lograron tener registro de la época no denuncian el contexto político o los repertorios de violencia exceptuando una composición con lírica y una composición instrumental; las canciones propias del bambuco que crean una denuncia o un registro de los sucesos violentos en la época pertenecen a las siguientes dos décadas (1960 y 1970) y el estudio considera tener en cuenta estas explicaciones ante este fenómeno:

desde un aspecto contextual la censura que abarcaba todos los medios en la década de 1950, y desde otra perspectiva el debate respecto a la conservación del género teniendo como base las temáticas principales en las letras en el bambuco. La lírica al ser uno de sus atributos más destacados por aquellos *defensores* del género provoca la pretensión de que el bambuco siguiera manteniendo sus formas

tradicionales de expresión respondiendo al concepto genérico de popular, por otro lado, si extraemos el fenómeno musical como hecho social que hace parte de la cotidianidad de las personas, puede responder a ese campo del que nos refiere Hall donde existe la posibilidad de una muestra enfática donde los mismos elementos han de responder a un tipo de resistencia, o simplemente de una expresión donde va a destacar la permanencia del sentir popular que está arraigado en ciertos patrones que no se quieren perder y que se convierten de modo involuntario e irreprochable en una posición ante los hechos históricos;

la vida cotidiana refleja los aspectos más íntimos de un pueblo, ya que en su diario vivir reproduce la influencia ideológica de la sociedad [esto debido a que] la sociedad civil se expresa con mayor transparencia en la vida cotidiana, pues en ésta se dan las manifestaciones más espontáneas de las personas en pos de pequeños resquicios de libertad y autonomía personal. (Vitale, 2001).

Un ejemplo del elemento de vida cotidiana que se encuentra en el bambuco está en la canción “El trapiche”<sup>21</sup> obra número 418 en la sección de música de la Biblioteca Luis Ángel Arango de la cual se expone la interpretación de Obdulio y Julián con fines ilustrativos<sup>22</sup> y se extrae la siguiente letra:

...

Bajando de la montaña

se oye de tarde un cantar.

Bajando de la montaña

se oye de tarde un cantar.

Boquita dulce de caña,

quién te pudiera besar?

Boquita dulce de caña,

---

<sup>21</sup> Elemento número 418

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=X0DE8ZU-dzo>

quién te pudiera besar?

Quién te pudiera besar

...

El trapiche está moliendo,

el humo se ve subir,

las penas que estoy sintiendo,

quién las pudiera decir? (bis)

...

*El trapiche es alegría,*

*hierve en la paila la miel.*

*El trapiche es alegría,*

*hierve en la paila la miel.*

¿Quién besar pudiera un día

tu boquita de clavel?

¿Quién besar pudiera un día

tu boquita de clavel?

Tu boquita de clavel

...

*El trapiche muele y muele*

*la caña vuelve a empezar.*

*cuando el alma duele y duele*

*quién la podrá consolar? (bis)*

...

Respecto a este fragmento es importante destacar la relación de elementos de uso cotidiano con elementos emocionales relacionados con la tristeza, el trapiche es característico debido a su uso en la molienda de la caña de azúcar en Colombia, y en este fragmento es importante denotar el carácter dulce y alegre que trae el trapiche, como si el autor tratara de decir que en la cotidianidad de la labor se disuelven las penas de quién labora.

Igualmente es importante en el carácter cotidiano la descripción detalla de la relación de las personas con el objeto y el ambiente o el lugar donde están, un muy buen ejemplo de esto es la canción mi Canoa y yo (Camargo, 1949) elemento 40:

Mi canoa cómo se mece cuando en la popa yo voy remando,  
se alborozaba y volar parece si el canaleta la va impulsando.

Sobre el agua va retozando y entre las espumas que bulle inquieta  
es un cisne negro volando sobre las nubes, frágil silueta.

...

*Soy el boga que al remar tu cariño va a buscar,  
soy el boga que al cantar sólo tú has de escuchar.*

*Mi canoa es mi querer, juntos mi canoa y yo,  
nada más quiero tener, sino mi canoa y yo.*

...

Mi canoa con sus vaivenes me va llenando de dulce calma  
cuando herido por tus desdenes tengo tristeza y pena en el alma.

Mi canoa y yo, río abajo sobre las ondas vamos bogando,  
si el amor desengaños trajo entre la espuma se van quedando.

*Soy el boga que al remar tu cariño va a buscar,  
soy el boga que al cantar sólo tú has de escuchar.*

*Mi canoa es mi querer, juntos mi canoa y yo,  
nada más quiero tener, sino mi canoa y yo.*

Siguiendo con el mismo orden de ideas es importante resaltar los objetos, los vestuarios y el carácter de fiesta, celebraciones o cultos tradicionales de la cotidianidad en la cultura popular que diferencia de la obra el trapiche, aparecen naturalmente tanto en fragmentos muy cortos de las líricas como en los títulos de las obras instrumentales como Tu serenata (Mayorga, 1950), Sortilegio , San Pedro en el Espinal, entre otros.

...

La medalla de la virgen

Que suspendiste a mi cuello

Con cadenita de oro

Y tu nombre en el reverso

En vivo reloj de amor

Ha convertido a mi pecho

Opita de corazón

Y la medalla del péndulo

La medalla de la virgen

Que suspendiste a mi cuello

Con cadenita de oro

Y tu nombre en el reverso

...

*Hoy, lo mismo que el ayer*

*Tu amor en la sangre llevo*

*Y embellecido mi ser*

*De realidad y de sueño*

*Porque a fuerza de frotarse*

*Contra el pecho la medalla*

*Tu nombre atiborrado*

*Lo llevo dentro del alma*

...

La medalla de la virgen

Que suspendiste a mi cuello

Con cadenita de oro

Y tu nombre en el reverso

...

En vivo reloj de amor

Ha convertido a mi pecho

Opita de corazón

Y la medalla de péndulo

*Hoy, lo mismo que el ayer*

*Tu amor en la sangre llevo*

*Y embellecido mi ser*

*De realidad y de sueño*

*Porque a fuerza de frotarse*

*Contra el pecho la medalla*

*Tu nombre atiborrado*

*Lo llevo dentro del alma*

...

Los objetos personales en la líricas del bambuco son tan importantes como aquellos elementos que son de uso de los oficios campesinos (como se vio anteriormente en los casos del trapiche y la canoa), estos objetos, aunque no tienen una descripción física detallada muestran a la luz relaciones, sentires e ideales de las personas, en las líricas de este último bambuco podemos ver a través del elemento de la medalla un vínculo cercano con una persona (aunque no describa quién sea o qué vínculo tenga), una creencia religiosa, un lugar generador de identidad.

### **La figura de la mujer dentro el Amor/desamor**

Este tema es uno de los más presentes en la mayoría de composiciones, aunque comparte mucho con la descripción de vida cotidiana es una temática que tiene alta presencia en varias de estas; se exalta, a la vez que se apoca la figura de la mujer en cuanto a la aceptación o negación a una relación con el hombre, esto sucede desde las

primeras composiciones, Añez trata este tema a fondo para estas, y en parte está relacionado con la moral y los modos de vida de las regiones en las cuales el bambuco estaba presente en el época.

Así mismo, muestra varios valores morales que existían en la época y la posición que la mujer ocupaba desde estos, muy ligadas por ejemplo a los deberes registrados en el renombrado “Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras” (Carreño, M.A, 1875). Dando a notar dos características importantes en el aspecto:

En primer lugar, amores idealizados y mujeres anheladas, como núcleo figurativo de la canción romántica, fantasía inasible, frustración asegurada, imaginación que sólo conduce por irreal e inexistente a la decepción y al sufrimiento. En segundo lugar, amor traicionado o no correspondido, mujer infiel o ingrata, imagen negativa que justifica desprecio, maltrato y hasta castigo, pero que nuevamente hunde al hombre en el desconsuelo, ya sea que la perdone o que clame la venganza de estar parejos a los cuatro vientos (Fernández Poncela, 2005).

Así, en los siguientes fragmentos de la canción Arrunchaditos (Godoy, 1954) se denota la ilusión por compartir la cama que tiene un hombre con una mujer, y esto está claramente correlacionado con la vida marital en la época:

...

Cuándo será ese cuándo y esa dichosa mañana

Que nos lleven a junticos el desayuno a la cama,

Y que bien arrunchaditos acariciando tu cara

Nos coja el sueño teniendo tu tibio brazo de almohada.(Bis)

*Bien arrunchaditos y cara con cara*

*Cual dos angelitos, mijita del alma*

*Nos demos besitos, ay por la mañana*

*A la media noche y a la madrugada.*

...

Cuándo será que llegue esa alegre madrugada

Que nos sorprenda la aurora jugando con las almohadas

Y si al soñar ves al diablo o a tu mamacita brava

Te refugias en mis brazos para que no te haga nada (Bis)

...

*Bien arrunchaditos y cara con cara*

*Cual dos angelitos, mijita del alma*

*Nos demos besitos, ay por la mañana*

*A la media noche y a la madrugada*

Posteriormente la canción expresa el lugar protector del hombre sobre la mujer, característica que está tanto relacionado con la vida marital como con la visión de la posición de la mujer ante el hombre.

Por otro lado, la canción *Agáchate el sombrero* demuestra el anhelo que tiene el hombre de que una mujer se interese en él:

Agáchate el sombrero

Y por debajo mírame,

Agáchate el sombrero

Y por debajo mírame.

Y con una miradita

Dí lo que quieras hablarme,

Y con una miradita

Dí lo que quieras hablarme.

*Que me voy a morir,*

*Que me muero de amor,*

*Que me muero de amor, Hurra,*

*Por las colombianas.*

...

Tengo que subir, subir,

Las aguas del Magdalena,

Tengo que subir, subir,

Las aguas del Magdalena.

Y llegar a Bogotá

Y abrazar a mi morena,

Y llegar a Bogotá

Y abrazar a mi morena.

Aun así, en esta canción hay dos elementos que se contradicen, existe el esfuerzo y anhelo del hombre por conseguir el cariño de una mujer que vive en Bogotá y por la cuál tiene que viajar para verla, aun así, declara su amor por las colombianas, dejando abierta la idea, con respecto al patrón temático, que es normalizado su interés por otras mujeres. Este desdén hacia el rechazo que se plantea puede verse en la composición Vecinita, y en las primeras estrofas de campesina santandereana, esta canción también enaltece los atributos de la mujer, poniéndola al mismo nivel que

Vecinita:

Vecinita de mi vida,

vecinita de mi alero;

porque te muestras esquiva

sabiendo que yo te quiero,

te quiero porque anhelaba,

esa flor en mi sendero,  
clara fuente en mi jornada  
y de mis noches lucero.

Si eres el mal de mis celos  
igual mi tierra morena  
si eres causa de mis penas  
y de mis largos desvelos  
por qué te muestras altiva  
cuando te miro celoso,  
y porqué con gesto airoso preguntas por qué te quiero

...

Campesina Santandereana

eres mi flor de romero,

por tu amor yo vivo loco

si no me besas me muero,

me muero porque en tus labios

tienes miel de mis cañales

*que saben a lo que huelen*

*las rosas de mis rosales,  
que saben a lo que huelen*

*las rosas de mis rosales.*

...

cuando bailas la guabina  
con tu camisón de olan,

hay algo entre tu corpiño  
que tiembla como un volcán,

es el volcán de tus senos  
al ritmo de tu cintura,

*campesina Santandereana*

*sabor de fruta madura*

*campesina Santandereana*

*sabor de fruta madura.*

## **El campesino**

Visto desde el orden de ideas que se mantienen en el capítulo el campesino es tanto la figura musical tradicional del género en cuanto compone o interpreta;

[...] cuando en las cosechas, yo recuerdo de un señor Rodríguez, que siempre andaba con su guitarra, entonces se venía el otro maestro de la otra finca, de otra finca que estaban cogiendo café y entonces hacían sus pachangas y bailaba uno ahí en la casa, con la familia, y entonces uno aplaudía, de eso sí me acuerdo. (cita de entrevista)

Y también es esta figura en cuanto es el personaje principal de este, el campesino es entonces el actor que dinamiza la construcción cultural cuando vemos al bambuco como la obra musical, es decir como si fuera una obra literaria en donde viven ciertos personajes con vivencias, particularidades, preocupaciones y que, en términos importantes, crean y comparten el universo de la obra misma.

Sin embargo, en las canciones que refieren al campesino lo muestran como parte del paisaje, los oficios y la naturaleza del campo colombiano; esto se puede interpretar desde dos vías diferentes, las cuales son válidas en el contexto, o bien el campesino es parte del proyecto de construcción de nación y por tanto es folklorizado junto con su vida cotidiana, la idealización de los paisajes y sus costumbres (esto pudo haberse dado de forma intencional); o por otro lado la permanencia de la tradición como parte de su lucha y con la intención de proponer su posición dentro de la organización cultural de la nación, por ejemplo, este caso se puede ver y analizar mucho más fácilmente en el periódico El Campesino y que en las obras musicales también resulta importante quién y cómo compone, aunque debido al momento histórico no se puede definir las intenciones del compositor.

### **Evocación a la naturaleza o descripción de los lugares específicos del país.**

El tema de la descripción de lo natural o la evocación de la finca, el departamento, el campo, etc., es un tema por el cual en la industria musical y la construcción de nación el bambuco en Colombia se destaca. Parte de esta misma temática es que el género se correlaciona de forma directa con el nombre de género nacional y una de las mayores razones por las cuales evidenciamos su presencia en la construcción de país en el sentido cultural.

Así mismo, la exaltación hacia las regiones y los paisajes del país son un gran predominante en el sentir de la cultura popular donde varias dinámicas y relaciones giran alrededor de este aspecto, un ejemplo es la canción los arrayanes en la cuál una relación amorosa gira alrededor de los árboles arrayanes, árboles característicos de la región del antiguo Caldas:

...

Cuando le dije que me quisiera

fue un día domingo ya por la tarde,

y ella me dijo que me querría

cuando floriaran los arrayanes.

...

Fueron floriando las azucenas,

las clavellinas, las realidades,

fueron floriando todas las matas

y no floriaron los arrayanes.

...

Por fin un día que iba pa'l alto

la vide y ella sin saludarme

me fue diciendo: Sabes negrito

que ya floriaron los arrayanes.

Hoy está muerta la pobrecita

murió un domingo ya por la tarde

y en las montañas todos los años

siguen floriando los arrayanes.

Otro ejemplo de esto es el cafetal, obra que tiene versión cantada y versión instrumental

Yo nací sobre las ramas

del cafetal que es historia (Bis)

tengo flores cuando me amas

vierto sangre cuando me odias (Bis)

Como el café son mis penas

compasivas redentoras

pues llevo miela y barreno

para darte cuando lloras

Como ella se fue muy lejos

ni me piensa ni me nombra

es como esos troncos viejos

que al café ya no dan sombra

Como esos troncos,

como esos troncos que no dan sombra

Canta guitarra querida

canta triste mi congoja

para que tenga mi vida

como el café nuevas hojas

Canta guitarra

canta guitarra querida canta

### **Palabras y expresiones coloquiales o de la jerga.**

La tradición y la evocación a lo popular en el sentido genérico de la palabra hacen parte de muchas composiciones, palabras de la vida cotidiana en los centros rurales y urbanos son usados en el género y desde la visión de este estudio es uno de los aspectos más representativos del sentir popular debido al uso de las palabras, por ejemplo, en la canción los cucaracheros se destaca la siguiente estrofa:

Yo soy el cucarachero, tú la cucaracherita.

Yo soy el cucarachero, tú la cucaracherita,

ende que te vi yo quiero que tu seas mi mujercita.

Oye, chinita querida, de la alborada lucero,

si tú, me dejas por otro del guayabo yo me muero.

Es mi amor tan grande, que parecen dos,

que parecen cuatro, mira, te juro por Dios. (bis)

Besándonos yo y mi chata, sentimos más alegría.

Besándonos yo y mi chata, sentimos más alegría,

que un par de cucaracheros al ver despuntar el día.

Oye, chinita querida, de la alborada lucero,

si tú, me dejas por otro del guayabo yo me muero.

Es mi amor tan grande, que parecen dos,

que parecen cuatro, mira, te juro por Dios. (2x)

El que en Bogotá no ha ido con su novia a Monserrate.

El que en Bogotá no ha ido con su novia a Monserrate,

no sabe lo que es canela, ni tamal con chocolate.

Oye, chinita querida, de la alborada lucero,  
si tú, me dejas por otro del guayabo yo me muero.  
Es mi amor tan grande, que parecen dos,  
que parecen cuatro, mira, te juro por Dios. (2x)

En este fragmento se puede ver como palabras coloquiales (chinita y guayabo) no solo se manejan de forma natural, es decir sin mostrarse peregrinas, sino que también tienen un espacio paralelo a palabras técnicas como *alborada*, manteniendo así una lírica sólida que combina sus temáticas, las cuales caben dentro de la narrativa romántica como antes se había explicado: la expresión de lo natural, el espacio, el lenguaje y las relaciones sociales, expresan la vida cotidiana y real de los agentes de la época, donde se muestran como parte de un todo, sin contraponerse ni excluirse.

## **El lenguaje musical**

### **Construcción musical:**

Entre las diversas características que se tuvieron en cuenta en el lenguaje musical del bambuco, las cuales también tienen su paralelo en el pasillo, podemos notar un uso predilecto por el sistema tonal, este, con una armonía que no es compleja la cual se destaca por el uso de giros armónicos dentro de las funciones de tónica, subdominante y dominante. Las modulaciones que cumplen la función de acompañar los cambios formales son en su mayoría modulaciones hacia los relativos mayores (tercer grado) o menores (sexto grado) según el caso o también cambios de modo (mayor a menor o viceversa); respecto a esto se aclara que naturalmente hay excepciones, pero no le quitan el sentido popular desde lo musical.

Con respecto a la forma de los bambucos esta cambia dependiendo de si es instrumental o lírica. En el caso de los bambucos líricos la forma musical se ajusta a la estructura literaria de la letra, en el caso de los bambucos instrumentales es común el uso de estructuras binarias es decir A, B (en el lenguaje musical) y ternarias es decir A, B, C; A, B, A ó A, B, A' y la repetición de las partes que las componen por ejemplo, AA, BB, CC, ABC.

Uno de los elementos más resaltados al hacer referencia al bambuco, y tal vez más característicos del mismo, es la riqueza rítmica ya mencionada anteriormente. Esta no es solamente exclusiva al acompañamiento rítmico explicado al hacer mención de la superposición de los tempos binarios y ternarios ( $\frac{3}{4}$  sobre  $\frac{6}{8}$ ) de los instrumentos armónicos y de percusión, sino también toma un rol importante en la construcción melódica: la implementación de sincopas, acentuaciones o articulaciones no escritas propias del género -por motivos ya sea de conocimiento común en la interpretación o por desconocimiento de los códigos empleados en la notación musical- y silencios en los inicios o la separación de las frases son elementos que hacen parte de la riqueza rítmica y a su vez la nutren.

### **Los instrumentos.**

El uso instrumental se destaca por los siguientes instrumentos que se describen a continuación:

El tiple: El instrumento por excelencia del bambuco, es un instrumento de cuerdas pulsadas compuesto por 12 cuerdas que se reúnen en 4 grupos de 3. Hay que decir el debate que a principios del siglo XX a los muchos intelectuales colombianos opinar que el tiple es una degeneración de la guitarra española, exaltando a esta misma como el instrumento propio de los conquistadores (Añez, 1968). Cada grupo de cuerdas está afinado en función de las cuerdas primas de una guitarra así, el primer grupo está afinado en función de Mi, el segundo de Si, el tercer de Sol, y el cuarto de Re; estos grupos de tres tienen el intervalo de una octava entre ellas, siendo la del centro la más grave y las dos externas al unísono. El sonido de este es brillante debido al material de las cuerdas (metálicas), su disposición y su técnica o el rasgueo al interpretarse (guajeo). A pesar que esta es una descripción del instrumento como tal, hacer énfasis en él y su preferencia y su significado para el Bambuco desde las composiciones que hablan de él resulta importante para darle su dentro de esta caracterización. Por lo tanto las composiciones cantadas son:

Tiplecito bambuquero

Tiplecito embrujador

Eres tu mi compañero

En mi alegría y dolor

Por eso es que yo te quiero

Como si tu fueras mi amor

Tiplecito bambuquero

Tiplecito embrujador

...

Cuantas veces la mañana

Tu y yo hemos visto llegar

A pie de esa ventana

Donde voy siempre a contar

Y cuando pulsan mis manos

Tu embrujado diapasón

Siento que tú y yo hiláramos

Como un solo corazón

...

Tiplecito embrujador

Eres igual de sincero

En las manos de un señor

Que en las manos de un arriero

Por eso es que tus bambucos

Y tus guabinas lejanas  
Son retazos de paisaje  
De mi tierra colombiana (bis)

Adorado tiplecito

...

Adorado tiplecito

Compañero de mis penas

Quiero alegrarme un poquito

Vámonos pu'entre las tiendas.

...

No te olvides tiplecito

Que eres buen chiquinquireño,

A la que vive el rancho

Vamos a quitarle el sueño.

La de la tienda chiquita

Me hace ojitos, que eso sí

Cantémosle unas coplitas

Pal que se acuerde de mi.

Si acaso me pongo chispo,

Eso a cualquiera le pasa

De llegar bailando tango

A la puerta de su casa

Un tiple y un corazón

Soy un campesino alegre

De machete y alpargatas

Al hombro mi ruana blanca,

Rabo e'gallo y jipigapa

Jamás se sintió tristeza

Porque nací en una tierra

Donde se siente alegría hasta debajo 'e las piedras

Donde se siente alegría hasta debajo 'e las piedras

*Mis saberes son un tiple*

*Y un corazón pa' templarlo*

*Y con ellos por el mundo*

*Voy siempre alegre cantando*

*Mientras yo tenga este tiple*

*Y un corazón pa templarlo*

*Las penas que a mí me lleguen*

*Pierden su tiempo llegando*

*Las penas que a mí me lleguen*

*Pierden su tiempo llegando*

Un tiple y un corazón

Son los saberes que tengo

La guitarra: El instrumento llegado con la conquista caracterizado por tener seis cuerdas donde el nylon es el material predominante y su afinación es Mi, Si, Sol, Re, La, Mi de agudo a grave teniendo, las dos cuerdas correspondientes a Mi, un intervalo de dos octavas. Tiene 19 trastes en su mástil y es el instrumento acompañante por excelencia en el género, se encarga de marcar el ritmo de este y realizar los giros melódicos con el bajo, lo cual es importante debido a la base en la construcción del sonido en este tipo de géneros.

La bandola y el requinto: muy similares al tiple, estos dos instrumentos nacieron junto a él, los dos tienen la misma organización de cuerdas que el tiple y respecto a la forma tienen cambios, se dice que el tiple fue primero y que después a base de este se construyeron el requinto y la bandola. El lugar que ocuparon en el contexto histórico de la época fue el de realizar la parte melódica de los bambucos que se presentaban en los espacios de fiestas y reuniones populares.

La tambora: Es un instrumento de percusión el cual se compone de dos membranas de cuero en forma circular puestas en los extremos de un cilindro de madera con el fin de que resuenen a un golpe de un remo (una baqueta que en la punta tiene un recubrimiento de tela) en la membrana y a un golpe de baqueta en el cuerpo de madera. Aunque como se definió, es excusable la inclusión de esta junto con otros instrumentos de percusión, la razón por la cual es importante nombrarla es por su posición en la creación del género debido a sus raíces afro y su renombre en el bambuco fiestero gracias al sonido fuerte y marcado que brinda.

La flauta travesa y el órgano: Estos tres instrumentos son una excepción a los instrumentos que se acaban de describir, a pesar de que son instrumentos que pertenecen a un estilo académico de interpretación, en los años 50 tomaron lugares

importantes en la interpretación de los bambucos, la flauta en aquellas composiciones instrumentales y el órgano (como también el piano) en los discos de intérpretes populares como Garzón y Collazos en las composiciones cantadas.

Ahora bien, la importancia de la caracterización de los elementos anteriores vistos desde la sociología y la musicología tiene dos razones. En primer lugar, es importante dar una caracterización que no romantice ni caiga en juicios de valor respecto al prestigio del género por los mismas razones políticas que esto conlleva y que se ven claras en el capítulo anterior. En segundo lugar, resulta urgente es destacar el movimiento de elementos específicamente en el género musical bambuco específicamente:

La reapropiación colectiva la re-elaboración constante es uno de los aspectos que caracterizan la música tradicional colombiana; entonces es lo que unos llaman como una ontología flexible o indeterminada en unas prácticas musicales que pueden oponerse a una ontología más concreta que esta condensada bajo esta noción de obra musical. (Castillo, 2020).

Extrapolando estos elementos al análisis sociológico entenderemos al bambuco como un discurso contrahegemónico hacia el fenómeno de La Violencia y lo más importante de este va utilizar los mismos elementos que ha aprehendido de las músicas académicas que entraron en estas dos décadas. Dentro de la caracterización propuesta, el lector puede notar que hay múltiples aspectos académicos que esta investigación retoma para dar una comprensión de los patrones, especialmente el uso de teoría musical y claramente el uso de la clasificación y categorización de elementos de la obra entendiéndolos desde un plano estético. Ahora bien, lo político que contiene es que los compositores campesinos primero se apropiaron de espacios que estaban diseñados para élite, segundo usaron recursos técnicos que habían sido estudiados académicamente desde la música y tercero el registro que quedó históricamente no contiene un discurso de divulgación o denuncia de los repertorios de Violencia. Centrados en este último punto propondremos dos vías del Folklore específicamente para este punto; desde el punto de vista Gramsciano y viendo los elementos de élite y populares conviviendo en un mismo espacio pero luchando por él en el sentido bourdiano, podríamos entender el discurso político del bambuco como un sentido común que se ha posicionado desde la construcción de nación que se veía en el momento y que por lo tanto desde la industria cultural hubo un posicionamiento de los patrones a través de la adquisición económica donde la preferencia por la evocaciones

hacia la vida cotidiana de la cultura popular era la preferida en la audiencia y la radio colombiana. Esta visión está fundamentada históricamente en la idea de nación del primer capítulo donde se quería folklorizar y posicionar al género musical en un lugar de representación cultural. A pesar de que esta afirmación se puede considerar verídica se queda por fuera la lucha popular en torno los espacios y las formas de interpretación y reproducción de música, quedarían preguntas en cuanto a una posible sumisión de los elementos populares ante los elementos de élites y podemos comprobar que los dos nunca dejan de compartir un mismo espacio, y de haber sido estrictamente así el bambuco de las dos décadas tendría una diferencia más notoria que el bambuco de las décadas de 1940 y 1950 respecto a su estética. Aquí se podría retomar a Hall sin negar del todo a Gramsci en donde se afirma que existe una hegemonía pero que hay tensiones en diferentes momentos y patrones en donde puede existir el acatamiento de la élite pero no hay un reconocimiento ante esta, esto último se puede soportar en el hecho de que los sustentos encontrados en la investigación son, en su mayor cuerpo obras escritas con lenguaje musical académico.

Por otro lado, la propuesta que brinda Poviña, que resulta importante rescatarlo en esta discusión es notar que “el Folklore vive más pleno, más puro y más naturalmente apartada de la cultura erudita. Sufre mayor supresión y contaminación a medida que se pone en mayor contacto con la cultura erudita y sus grandes organizaciones concentradas y uniformadas.” (Poviña, 1944), podríamos entender desde la evocación de los mismos valores y desde la resistencia de los músicos de la cultura popular frente a los espacios de presentación e interpretación (principalmente) van a sobreponerse entre el posicionamiento del folklore en el campo del género musical.

#### **Capítulo 4: Interpretación de los elementos líricos y musicales que retoman el sentir popular, producto de las prácticas y los repertorios de la Violencia.**

Respecto a la interpretación como tal se realizó el análisis de un bambuco que responden al contexto bipartidista de época y la configuración socio cultural que en la época y está relacionado directamente con el sentir popular. Este capítulo pretende dos cosas, evidenciar un registro de la situación política y social en uno de los periodos iniciales de la Violencia y proponer un análisis que contenga un enfoque balanceado entre lo sociológico y lo musicológico. Podemos ver, en la canción Cámbulos y Gualandayes un uso de las formas y aspectos que se describieron en el capítulo anterior, es importante destacar el uso de dos elementos encontrados que se utiliza en la canción, ciudad-ruralidad, rojo-azul, conservador-liberal, etc. En el análisis musicológico se retoman que aspectos propuestos por Feld pueden verse evidenciados y a que categoría pertenecen, pasada esta definición se intenta extrapolar a las categorías sociológicas donde se basa en aspectos de la lucha popular de Hall como también trae los aspectos lingüísticos extraídos de Fairclough y se explica desde lo ya comprendido en los anteriores capítulos con una clara influencia de la teoría gramsciana. Esta teoría nos hará entender los valores y patrones estéticos en función del sentido común que el bambuco alberga entendiendo las posibles relaciones de intelectuales – cultura popular desde el sentido de la obra musical misma.

<b>Canción:</b> <b>Cámbulos y gualandayes</b>		<b>Intérprete:</b> <b>Garzón y Collazos</b>	
<b>Compositor:</b> <b>Lucio García Escamilla</b>		<b>Año de composición:</b> <b>1950</b>	

Tipo de Elemento	Elemento	Patrones socio musicológicos		Sentir y lucha popular	
		Aspecto	Descripción	Aspecto	Descripción
Lírico	Dices que te pone triste la bruma de la ciudad. Camina mi amor camina, camina conmigo a Pandi	Performance	Fin persuasivo.	Relación Declarativo	introducción a la diferencia entre cómo se vive la violencia bipartidista entre los lugares rurales y urbanos.
Lírico	Rojos se ponen los cámbulos, azules los gualandayes	Forma y Medio Ambiente.	Uso del patrón ecológico y el orden estético. Fin evocativo	Imperativo	Uso de elementos estéticos y de folklore como analogía para evidenciar la realidad política.
Lírico	son orgullo de la tierra, son la alegría del paisaje,	Forma, Medio Ambiente y Performance	Uso de recursos del ambiente y orden estético. Fin evocativo	Declarativo	Uso de elementos estéticos y de sentir con el fin de conservar lo propio, tradicional.
Lírico	Roja bandera en los cámbulos, azul en los gualandayes unos son conservadores, los otros son liberales,	Forma, Medio Ambiente	Uso de los recursos del medio ambiente, orden estético, uso de la relación situación-	Resistencia Declarativo	Uso de elementos estéticos y del folklore como analogía para evidenciar la

			patrones del medio ambiente organizados con el fin de organizar un código reconocible .		realidad política.
Lírico	todos se pondrán de acuerdo si vienes conmigo a Pandi.	Performance	Fin persuasivo	Antagonismo Imperativo	Mediación de posiciones entre lo rural y lo urbano
Lírico	sobre el misterio del río vuelan halconeras aves,	Performance	fin persuasivo.	Antagonismo	Uso de metáforas con el fin de mostrar el impacto de los repertorios de violencia
Instrumental	Tiple	Forma, performance	Fin evocativo al instrumento por excelencia del género Uso del formato de conjunto de instrumentos	Resistencia	Uso de elementos folclóricos (instrumento ) como medio para comunicar la idea general de la canción.
Instrumental	Guitarra	Forma, Performance	Fin evocativo al instrumento acompañante por excelencia. Uso del formato de	Resistencia	Uso de elementos folclóricos (instrumento ) como medio para comunicar la idea general

			conjunto de instrumentos		de la canción.
Instrumental	Voz a dúo masculina	Forma performance	Uso del formato de voces y conjunto de instrumentos	Resistencia	Uso de elementos folclóricos (instrumento) como medio para comunicar la idea general de la canción.
estructura musical	Estructura ternaria con el siguiente orden: A - B - A - B - C - A - B - A - C - A - C	Forma, Performance	Uso de la estructura formal y códigos en el sonido	Resistencia	Uso de elementos folclóricos (instrumento) como medio para comunicar la idea general de la canción.

Respecto al análisis anterior es importante entenderlo desde la teoría Gramsciana se pueden concluir 3 aspectos, la importancia que tienen los aspectos referenciados en el tercer capítulo con el concepto de folklore planteado en Gramsci entiendo que este factor es el patrón musical de forma y lenguaje que no puede faltar ni en un bambuco que evidencie la lucha bipartidista a inicios de la década de 1950 en Colombia.

<b>Canción:</b> <b>Mi Rancho</b>		<b>Intérprete:</b> <b>Berenice Cháves</b>	
<b>Compositor:</b> <b>Alejandro Wills</b>		<b>Año de composición:</b> <b>1950</b>	

Tipo de Elemento	Elemento	Patrones socio musicológicos		Sentir y lucha popular	
		Aspecto	Descripción	Aspecto	Descripción
Lírico	<p>Qué triste que está mi rancho</p> <p>pues mi mujer se murió</p> <p>y la hija que yo tenía</p> <p>se la sonsacó el patrón</p>	<p>Performance</p> <p>Forma</p>	<p>Fin evocativo</p> <p>Uso de lenguaje coloquial</p>	Declarativo	Uso de evidencia de sucesos violentos
Lírico	<p>de noche cuando me acuesto</p> <p>me vuelvo para el rincón</p> <p>pa' no mirar esa puerta</p> <p>pa' onde se jueron las dos</p>	Medio ambiente	Uso de la descripción del espacio cotidiano.	DEclarativo	Uso de sentimientos frente a los sucesos
Lírico	<p>dicen las gentes instruidas</p> <p>que va haber revolución</p> <p>pa' devolvernos las tierras</p> <p>que enajera el patrón</p>	<p>Performance</p> <p>Teoría</p>	<p>Relación colectiva</p> <p>Fin Evocativo</p> <p>Figura del intelectual como recurso</p> <p>Lenguaje</p>	<p>Declarativo</p> <p>Relación</p>	Enunciación de los hechos relacionados con revolución relacionado posiblemente con el boleto y problema de tierras.
Lírico	a yo que me va o me viene	<p>Forma</p> <p>Teoría</p>	Pensamientos verbalizados	Imperativo	Conocimiento propio frente al conocimiento

	qui haiga o no reintegración  si a yo lo que me quitaron  jue' tuitico el corazón.		Uso de lenguaje coloquial	Antagonismo	común de la época.
Instrumental	Tiple, bandola y voz	Performance	Utilización de tres instrumentos juntos como orden estético	Resistencia  Imperativo	Uso de elementos folclóricos
Instrumental	Voz femenina	Performance  Valor y equidad	Utilización poco peculiar de una intérprete mujer	Relación	Uso de elementos no folclóricos

Respecto a este análisis es importante entender como el tipo de lenguaje (en esta lógica lenguaje coloquial) le puede dar un énfasis al cómo se evidencian los repertorios de violencia desde el punto de vista musical, el lenguaje permite ubicar al escucha a un punto donde podría estar teniendo una conversación con la persona, desde Gramsci, es importante debido a que el bambuco está en una etapa distinta que la del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en el sentido en que el sentir popular se expresa en:

luchar por un nuevo arte significa propender a la creación de nuevos artistas en lo individual, lo que es absurdo, pues no es posible crearlos artificialmente. Se debe hablar de la lucha por una nueva cultura, es decir, por una vida moral nueva que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva percepción clara de la verdad de la vida hasta que esta intuición se convierte en un modo original de sentir y ver la realidad, íntimamente connatural con las probabilidades artísticas y la posibilidad del arte para obrar. (Gramsci, 1967)

## Conclusiones

La importancia de resaltar el estudio de un género musical como ente para entender los procesos históricos es el telón de fondo que esta investigación tuvo desde su planteamiento hasta su término; la música, como hecho social no sólo agrupa sentimientos, ideales y pensamientos colectivos, tal como lo hace la sociedad está atravesado, relacionado y en conflicto constante con estructuras, paradigmas, instituciones, jerarquías, entre otras; tiene un valor que dependiendo de donde se le mire puede ser ideológico, político, cultural o lingüístico; tiene sus propias definiciones que le atan al contexto y es sujeto político en cuanto usa su lenguaje en función discursiva al personificar cotidianidades, pensamientos y sentimientos de la colectividad.

Así, en el primer capítulo se logra comprender que, a partir de la reconstrucción de ciertos factores políticos específicos en su permanente relación con el aspecto cultural, la construcción histórica del bambuco en Colombia primero que todo pertenece de forma prima a la configuración político-cultural del país y que, que por lo tanto personifica un eje del cual se pueden inducir ciertos ideales y construcciones políticas entre los años de 1945y 1958, además hace parte del reflejo para una, no sólo definición, sino la caracterización y folklorización de la cultura popular que empezaba a planearse en el país.

La construcción de país que se venía desarrollando durante los principios del siglo XX va a permitir el desarrollo de una conceptualización ideológica y práctica de la creación del concepto de Cultura Popular, que en este estudio se comprendió desde la investigación de Renán Silva y las apreciaciones realizadas por Gramschi respecto a quién es el intelectual, cómo este se auto posiciona y genera lentamente tanto un monopolio (en este caso de la industria) como una hegemonía cultural. Así, se presenta una descripción institucional del Ministerio de Educación Nacional en sus departamentos y áreas que se consideran tienen relación con la cultura y con el fenómeno musical con el fin de brindarle al actor un panorama que lo centre gubernamentalmente en el contexto histórico. También se hace una descripción de generalidades con respecto al fenómeno de la Violencia y las crisis políticas que vivía el país en la época, haciendo énfasis en la observación del campesinado.

Entendiendo esto se pasa al capítulo segundo donde el eje principal es la industria del Bambuco y las tensiones originadas dentro de esta; se descubre a través de otros estudios la división clara entre intelectuales y masa ya posicionado en el género musical es decir desde el uso de espacios, grabación, composición y academia, estas tensiones son debidas a la entrada de músicos extranjeros a los conservatorios y academias musicales de todo el país, al interés por transcribir el bambuco en un lenguaje musical académico y en el acceso a la producción de discos, se evidencia igualmente la existencia de la monopolización del género que se sospecha desde el primer capítulo por parte de los intelectuales desde la definición que se le brinda: una ficha clave de la identidad nacional en cuanto a su contenido de carácter folklórico, popular y nacional. Este capítulo reúne información y afirmación que se pueden convertir en posibles investigaciones futuras respecto a la profundización de quiénes terminan siendo los intelectuales en el fenómeno musical Colombiano en el siglo XX

El bambuco ahora con una completa influencia de la academia musical y extrapolado a escenas académicas y paralelamente influenciando a la academia, se muestra dialéctico en cuanto a su performance y carácter compositivo, es posible encontrar diferencias puntuales entre bambucos académicos y bambucos populares en cuanto a su construcción sonora como también sus características compositivas. Para finalizar se propuso una matriz que pretende balancear el análisis entre lo musical y lo sociológico comprendiendo los patrones sociomusicológicos planteados por Feld y analizados desde la influencia de la teoría Gramsciana.

El alcance de esta investigación respecto a otras investigaciones es la integridad del análisis respecto a los diferentes aspectos y mostrar los impactos sociales que este acoge desde sus múltiples dimensiones, entendiendo el porqué de la construcción de la identidad de un género comprendiendo lo instrumental y lo lírico como aquello que se muestra pero que lleva toda una serie de mediaciones y construcciones históricas detrás. Así mismo entender al género desde un acercamiento a la teoría gramsciana brinda una comprensión de diferentes ejes puestos en un mismo bloque para entender el suceso histórico.

Es importante resaltar que a pesar de los elementos que se acercan a la musicología el carácter sociológico de la presente investigación se puede ver en primer lugar en la presentación de un género musical como un hecho social y un campo de

acción donde se ven luchas de poder, estas luchas están centradas tanto en la industria cultural como el uso del sonido. En segundo lugar el énfasis en los actores que tienen presenta una modalidad de entender un grupo social con relación a un aspecto cultural mostrándolo como el eje problematizador del campo, también el apropiamiento del fenómeno musical como hecho social tiene un énfasis sociológico en su sentido de entenderlo como dinámica, como fenómeno, o como un engranaje de comprensión histórica de un momento clave en la historia del país y también sirve de ejemplo como las dinámicas sociales se pueden ver desde un lugar complejo y no desde una dicotomía el cual es un alcance profundo de las teorías sociológicas aquí tratadas.

Como propuesta para póstumas investigaciones se propone entender más a profundidad la industria como personaje principal para la comprensión socio cultural de los hechos históricos, así mismo también resulta interesante replicar el actual estudio en el género del pasillo, ya que al ser tan cercano musicalmente se puedan encontrar acercamientos y distancias entre el género hermano el bambuco, como último también se considera significativo unir la caracterización y comprensión histórica de los géneros en función de las fiestas desde sus elementos políticos e ideológicos.

## Bibliografía

- ACPO. (s.f). *Nuestra historia*. Recuperado el Abril de 2020, de Fundacion ACPO: <https://www.fundacionacpo.org/nuestra-historia/>
- Adorno, T. (1983). Apariencia y expresión. En T. Adorno, *Teoría estética* (págs. 137-158). Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2007). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En T. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (págs. 133-182). Madrid: Akal.
- Alvinsch. (5 de Enero de 2019). *Cómo TODA la música cuenta historias*. Recuperado el 16 de Abril de 2019, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFxyIdvNA>
- Andoni del Amo, I., Letamendia, A., & Diaux, J. (2016). ¿El declive del significado social de la música? *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 11-32.
- Ángel Pérez, D. A. (2011). La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales. *Estud filos*, 9-37.
- Añez, J. (1968). *Canciones y Recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afprtuados compositores e intérpretes*. Bogotá: Ediciones Mundial.
- Araujo, A. (1872 - 2007). *Palabras pronunciadas por el doctor Alfonso Araujo al ponerse al frente de la Radiodifusora Nacional*. Bogotá: Archivo General de la Nación Colombia. Archivos Privados, AAG. Caja 47 Carpeta 1.
- Balderrabano, S., Mesa, P., & Gallo, A. (s.f). *Análisis crítico del uso de la música tonal en la publicidad de Televisa*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Banrep cultural. (2017). *Enciclopedia Banrep*. Recuperado el Marzo de 2020, de Presidentes colombianos (1810 - actualidad): [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Presidentes\\_colombianos\\_\(1810\\_-\\_actualidad\)#Listado\\_de\\_presidentes\\_de\\_la\\_Rep.C3.BAblica\\_de\\_Colombia\\_.281886\\_-\\_actualidad.29](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Presidentes_colombianos_(1810_-_actualidad)#Listado_de_presidentes_de_la_Rep.C3.BAblica_de_Colombia_.281886_-_actualidad.29)
- Bermudez, E. (1985). Historia de la música vs. Historias de los músicos. *Revista Universidad Nacional*, 5-17.
- Boada Valencia, E. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, cultura y pensamiento* , 69 - 88.
- Braun, H. (s.f.). Los mundos del 9 de Abril, o la historia vista desde la culata. Bogotá.
- Casa Editorial El Tiempo. (2004). La República Liberal (1930-1946). En F. Wills, *Nuestra Historia* (págs. 137-140). Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.

- Clásicas Colombianas. (15 de Agosto de 2017). V.A. - *Música De La Época De La Independencia En Santa Fe De Bogotá (Álbum)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IiMLf19nm3I&t=378s>
- Clásicas Colombianas. (24 de Febrero de 2019). *Historia De La Música En Santafé Y Bogotá (1538 - 1938) (FULL ALBUM)*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=dM9YoXAY\\_7A](https://www.youtube.com/watch?v=dM9YoXAY_7A)
- Cruz González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.
- Escamilla Morales, J., & Morales Escorcía, E. (2016). La canción vallenata como acto discursivo. *ALED*, 27-53.
- Escobar, L. A. (1949). Sonata para violín y piano sobre temas colombianos - 3. Alegre [Grabado por L. A. Rojas, & C. Ochoa].
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Society for ethnomusicology*, 383-409.
- Figueroa, L. C. (1957). Sonata para violín y piano [Grabado por I. Aguirre García, & B. Uribe]. Colombia.
- Flores Rodrigo, S. (2007). La música popular. En S. Flores Rodrigo, *Música y adolescencia. la música popular actual como herramienta en la educación musical* (págs. 43-71). España: UNED.
- Gramsci. (1981). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. I). México D.F: Ediciones Era.
- Gramsci. (1967) *La formación de los intelectuales*. México D.F
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de "lo popular". En R. Samuel, *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- IDARTES. (2018). *Versiones del Bogotazo*. (A. GarcíaÁngel, Ed.) Bogotá D.C, Colombia: IDARTES.
- Iglesias Botrán, A. M. (2011). La canción francesa como transmisora de ideología: análisis lingüístico de la canción "La bête" de Zebda. *Synergies Espagne*, 77-84.
- Leal Buitrago, F. (1984). Capítulo VII: La crisis política en Colombia: Frustraciones y Alternativas. En F. Leal Buitrago, *Estado y política en Colombia* (págs. 313-335). Bogotá: Siglo XXI.
- Ministerio de Educación Nacional. (1944). *Memorias de Ministros de Educación: La extensión Cultural en 1944*. Recuperado el Octubre de 2020, de Memorias Ministros de Educación: [http://www.idep.edu.co/wp\\_centrovirtual/wp-content/uploads/2015/09/1944%20-%20La%20extensi%C3%B3n%20Cultural.pdf](http://www.idep.edu.co/wp_centrovirtual/wp-content/uploads/2015/09/1944%20-%20La%20extensi%C3%B3n%20Cultural.pdf)
- Ministerio de Educación Nacional. (1946). *Memoria del Señor Ministro de educación nacional al congreso de 1946*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Educación Nacional. (1947). *Memoria del Ministro de Educación Nacional - Tomo 1*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Educación Nacional. (1947). *MEMORIA del Ministro de Educación Nacional 1947*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Ministerio de Educación Nacional. (1948). *Memoria de Ministerio de Educación Nacional*. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional.
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratempo*, 7-11.
- Montaña Rodríguez, J. (2018). *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa*. Bogotá: fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A contratempo* 9, 35-44.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Páez González, F. A. (2015). *El Bambuco al piano. Principales características musicales en 4 bambucos*. Bogotá D.C: ASAB.
- Pécaut, D. (1986). Algunas consideraciones sobre la Violencia 1948-1963. En D. Pécaut, *Orden y violencia: Colombia 1930-1954* (págs. 547-639). Bogotá: S. XXI.
- Pécaut, D. (s.f.). De las violencias a la Violencia. Bogotá.
- Pizarro Leongómez, E. (1989). Los orígenes del movimiento armado comunista en Colombia: 1949-1966. *Análisis Político*.
- Prieto Martínez, T., & Monroy de Prieto, F. (17 de Abril de 2020). Entrevista a Tobías y Fanny sobre la industria musical en Calarcá y Bogotá. (L. A. Prieto Monroy, Entrevistador)
- R.A.E. (2019). *Popular*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/?w=popular>
- Radiodifusora Nacional de Colombia (1948). Una revolución sin par en la historia del país. Bogotá.
- RAE. (2018). *Bambuco*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española.
- Resch, C., & Steinert, H. (2011). Industria cultural: Conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta. *Constelaciones-revista de Teoría crítica*, 24-60.
- Rodriguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 297-342.
- Romero, O. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *ACHSC*, 259-336.
- Sánchez Arismendi, A. (2019). Cuadro de síntesis de la propuesta metodológica. *Guía para la elaboración del referente conceptual y metodológico*. Bogotá.
- Sánchez, G., & Meertens, D. (1992). *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Santamaría-Delgado, C. (2014). *Vitrolas, Rocolas y Radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Silbermann, A. (1961). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.

- Silva, R. (2005). Ondas nacionales. A propósito de la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia. En R. Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular* (págs. 59-86). Medellín, Colombia: La Carreta Editores E.U.
- Silva, R. (2005). *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores E.U.
- Sobre derechos de autor, Ley #23 (Congreso de la República 28 de Enero de 1982).
- Tilly, C. (2007). *Violencia colectiva*. Barcelona: Hacer.
- Uribe Celis, C. (1985). *Los años veinte en Colombia. Ideología y Cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- Van Dijk, T. (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 18-24.
- Varney, J. (1999). *Bambuco: The evolution of a national music*. Queensland: Griffith University.

## **Anexos**

Para ver los anexos dirigirse a la carpeta de drive Anexos:Prieto – Trabajo de grado “Sentires Populares” en el link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1uFpmfsvJyO13pN1WuYTpcHJKeqPJOXU0?usp=sharing>

O en el código QR:

