



*Tradición,
Género y
Nación en
El Bambuco*

Por ANA MARIA OCHOA

En los últimos años los festivales de música andina colombiana se han poblado de jóvenes músicos portadores de nuevas sonoridades: bambucos, pasillos, guabinas y demás géneros musicales andinos se han revestido de armonías nunca antes escuchadas en ellos; hay nuevos tipos de agrupaciones vocales e instrumentales; y las melodías – y en algunas ocasiones los textos – se van por caminos inesperados para los adeptos a estas expresiones. Estas innovaciones han generado enormes controversias en los escenarios de los festivales: los tradicionalistas proclaman enfáticamente que los jóvenes están destruyendo la música andina, los jóvenes continúan regocijándose en sus experimentaciones sonoras, y ambos defienden emotivamente sus respectivas posiciones. Pareciera que la transformación de las tradiciones musicales conmoviera lo más íntimo de las personas hasta el punto de generar serias discusiones que afectan la estructura de los festivales y, en consecuencia, los modos de participación tanto de los músicos como del público en estas expresiones artísticas.

Pero lo que hay allí es más que una simple transformación sonora. Los géneros musicales son espacios desde donde construimos aspectos fundamentales de nuestro ser social y desde los cuales se constituyen los códigos y límites de lo que se supone es no sólo un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido.¹ Las discusiones que se dan en los festivales evidencian claras divergencias sobre las maneras de definir nuestro ser social a través de la música andina. Y estas divergencias tienen su anclaje histórico en dos elementos claves del imaginario musical andino colombiano urbano: la nación y el género, ambos elementos relacionados con la construcción de la dimensión afectiva de las personas. De allí, en parte, la fuerte emotividad que se da en torno a las discusiones. Pero además, el hecho musical en sí y la tradición están profundamente ligados al devenir de los sentidos y las emociones.

Tal vez una de las características más impactantes del fenómeno musical es su capacidad aparentemente ilimitada de conmovernos, esto es, de dar forma y expresión a nuestros mundos afectivos. Esta dimensión de la música descansa, por lo menos a nivel pal-

pable, sobre dos hechos fundamentales. El primero, es su aptitud para “hacernos experimentar nuestros cuerpos en concordancia con sus gestos y ritmos.”² Es como si el hecho de que la música no se materialice en un objeto hiciera que, en últimas, se concretara en los modos de sentir de nuestros cuerpos. La música es un hecho que se sitúa no sólo en la escucha sino en todo nuestro físico, dando cuerpo a nuestro mundo afectivo y posibilitando la expresión simbólica y física de nuestra sexualidad. Es por ello que para los jóvenes la música es un imaginario de tanta importancia para la definición de su identidad. De allí también se deduce que la semiología musical no es sólo un fenómeno de letras de canciones o de ópera. Las características sonoras como el timbre, la intensidad, la tonalidad, el ritmo, etc., son profundamente significativas a nivel cultural y social.

Además, la música es una expresión artística caracterizada por su movilidad y por la diversidad de sus posibles mediaciones: la podemos escuchar en la privacidad del walkman, en la masividad del concierto de rock o del carnaval popular, en la localidad de la radio casera. Ella habita aquel espacio de intersección entre lo público y lo privado, siendo así una forma simbólica que nos posibilita diferentes modos de manejar la interrelación entre estas dos dimensiones de nuestras vidas.³ Una misma canción se puede experimentar de modos radicalmente diferentes de acuerdo con el espacio donde se la escuche, mediando así tanto nuestras sensaciones más íntimas como las relaciones sociales en un evento masivo.

A su vez, la transformación de las tradiciones siempre ha sido motivo de duras controversias. Desde la complejidad de los actores sociales, la tradición se nos plantea como aquello que nos permite hilar la relación entre continuidad y cambio, y entre el individuo y la sociedad, esto es, la relación entre lo que somos por virtud de nacer en un espacio y un tiempo determinados y la manera como queremos crear y transformar a partir de ellos. En este sentido, las expresiones artísticas que tienen un pasado histórico (y de alguna manera todas lo tienen) nos proveen un medio para dinamizar la relación entre pasado, presente y futuro, y entre el individuo y la sociedad a través de la manipulación creativa de los símbolos. La continui-



dad de una tradición reside en gran parte en que se pueda generar un proceso transformador desde su propio centro: "Las tradiciones intactas no son tanto un problema de preservación como uno de re-creación por personas y generaciones sucesivas a través de interpretaciones específicas e individuales".⁴ Lo tradicional, entonces, comienza con lo personal,⁵ con los usos y prácticas que, desde el sujeto, se consolidan a través de los géneros artísticos.

Sin embargo, históricamente se ha negado esta plasticidad a la tradición confundiéndola con pasado anónimo y purismos desprovistos de la intervención de sujetos interactuantes. A un cierto nivel, tal negación tiene su razón de ser en la historia ideológica asociada al estudio de las tradiciones orales y del folclore. El interés disciplinario por las expresiones populares comienza a consolidarse a finales del siglo XVIII y nada más fundamental a la definición de folclore que la noción de tradición. Y la noción de tradición se afianza en el pensamiento romántico como reacción al racionalismo de la Ilustración, al individualismo del protestantismo y al énfasis en el progreso del capitalismo industrial.⁶

Complejo legado el del Romanticismo alrededor de la noción de tradición. Si a finales del siglo XVIII Johann Herder nos plantea una crítica relativista y cultural frente a los excesos del racionalismo ilustrado y los nacientes problemas de la modernidad, ya para la época de los hermanos Grimm, a comienzos del XIX, este planteamiento relativista comienza a perderse en un proceso de deshistorización y anonimidad de la tradición que ubica la expresión popular como simple reflejo de un pasado histórico cuya función ideológica principal es proveer una fundación épica a las nacientes naciones europeas. Entre los nacionalismos europeos de los siglos XVIII y XIX, el socialismo utópico y la antropología evolucionista, la tradición se consolida como un objeto de estudio que por lo general está desprovisto de sujetos y actores, en nom-



bre de diversas críticas a la Racionalidad Ilustrada.⁷ De manera que el pensamiento que se forja en torno a la tradición está ligado a la ansiedad que producen las transformaciones radicales de la naciente modernidad del siglo XVIII, ansiedad que a veces se manifiesta en un emotivo discurso alrededor de la necesidad de "preservar" las tradiciones. Así, la crítica constructiva que el romanticismo y el socialismo utópico han planteado al endiosamiento de la razón y del progreso, ha desembocado en un fundamentalismo ideológico que confunde tradición con un pasado idealizado, homogéneo y bucólicamente puro, desprovisto de las complejidades del mundo contemporáneo y de los seres que lo habitamos. Y ha sido el folclore el receptáculo a través del cual en muchas ocasiones se ha gestado este pensamiento.

Este discurso romántico-nacionalista, purista y evocador del pasado se reproduce a lo largo de América Latina en muchos libros sobre folclore regional. Para comprender las fuertes reacciones que están generando las experimentaciones de los jóvenes alrededor de la música andina colombiana se hace necesario analizar el discurso que históricamente se ha tejido en torno y a través de ella. Y ese discurso se construye sobre todo alrededor del bambuco, principal género musical folclórico de la región, y del tiple, uno de sus instrumentos más importantes.

El tiple y el bambuco en el imaginario social colombiano del siglo XX

Los significados de los géneros e instrumentos musicales se construyen desde la compleja red de interacciones que se da en torno a los mismos. Para definir un género musical y un instrumento no basta con describir sus elementos formales. Se trata, más bien, de dimensionar cómo esos elementos formales se insertan en la vida cotidiana a través de prácticas musicales y sociales concretas. Es allí, en la forma como nos habitan los sonidos, que definimos lo que ellos significan. En otras palabras, existe una relación estrecha entre forma, función y significado en los procesos que definen lo que representa un género artístico.⁸

En el caso del tiple y el bambuco, la red de interacciones que los han definido históricamente se entreteje a partir de tres elementos primordiales: los discursos que folcloristas, poetas y novelistas han escrito acerca del tema; las características formales del bambuco y del tiple, su relación con las prácticas musicales y sociales que se dan desde los mismos y los textos

de los bambucos cantados. Quiero, sin embargo, plantear una definición general funcional tanto del bambuco como del tiple que nos sirva de puerta de entrada al diálogo sobre el tema en cuestión.

Sin duda alguna, el bambuco es el género musical folclórico más difundido en la región andina colombiana. En términos generales, los rasgos más claramente identificados en el bambuco son los de su carácter polimétrico en el cual se superponen rítmicamente duraciones binarias y ternarias, se suceden articulaciones melódicas también binarias y ternarias, y se presentan con frecuencia síncopas producidas por retrasos melódicos al cambiar de armonía y de compás. El bambuco puede ser cantado (forma canción), en cuyo caso suele ser interpretado por un solista vocal o un dueto, aunque recientemente también se encuentran arreglos para otro tipo de conjuntos vocales como los coros *a cappella*; puede ser instrumental para conjuntos tales como chirimías, estudiantinas, bandas, tríos instrumentales de bandola, tiple y guitarra o para instrumentos solistas como el tiple y la guitarra. El bambuco también puede ser un género dancístico. Las características más específicas del bambuco varían de una sub-región andina a otra, de un compositor a otro y de un conjunto musical a otro.

En su libro *Los Caminos del Tiple*, David Puerta hace un recorrido histórico en busca de los orígenes del tiple y concluye que el tiple colombiano contemporáneo es “una creación criolla del siglo diecinueve, a partir de la guitarra de la época de los Reyes Católicos”.⁹ Es un “cordófono de pulsación, con mástil dividido en trastes y caja de fondo plano”.¹⁰ Tiene doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro grupos de tres y afinadas E - B - G - D. Las “modalidades de ejecución son básicamente tres: rasgueado (...) para acompañamiento, punteado, estilo (...) que utiliza el plectro, y solista, una combinación de los dos estilos anteriores en la cual se busca que el mismo instrumento lleve la melodía e incorpore el acompañamiento”.¹¹ Estos pocos elementos nos dan un punto de partida. Pero, ¿qué encierran estas generalidades formales? ¿Qué hay más allá de ellas? Comencemos con lo que nos han dicho folcloristas y escritores.

En los textos clásicos del folclore colombiano el bambuco y el tiple se definen como los elementos folclóricos de mayor trascendencia para la identidad del país. Guillermo Abadía Morales escribe (1970):

El bambuco. Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folclore. Y lo es, precisamente, porque su dispersión abarca todos los Departamentos de la región andina colombiana.¹²

Y más adelante agrega:

El bambuco tiene entre nosotros un sentido de tan rotunda afirmación nacionalista, que hace parte de nuestra épica. Las campañas libertadoras se movieron al compás de los bambucos nativos. El himno verdadero de nuestra nacionalidad es ese nostálgico aire que enardece los sentimientos que nos ligan al terruño y a todo lo que significa Colombia; esto lo saben bien quienes han escuchado las notas de un bambuco cuando se encuentran en países extranjeros.¹³

Otro folclorista, Octavio Marulanda (1984), afirma:

El Bambuco. Es el ritmo con el cual se ha conocido mejor la música de la Zona Andina y que ha servido para ilustrar la imagen típica de Colombia.¹⁴

Cuando habla del tiple, cita una fuente a la cual no da crédito:

“es sin ninguna duda, el más criollo de nuestros instrumentos populares.”¹⁵

Harry Davidson en su *Diccionario Folklórico Colombiano* (1970), que consta de tres volúmenes, le dedica prácticamente uno entero al bambuco. El empieza la discusión del tema con la siguiente frase:

Indudablemente, el problema más difícil que hay en todo el folclore colombiano es el relacionado con el bambuco, nuestro aire nacional por excelencia.¹⁶

Suficientes citas. La lista sin embargo podría seguir. ¿Por qué este patriotismo musical alrededor del bambuco? ¿Por qué son el bambuco y el tiple los elementos musicales sobre los cuales se vuelca el férreo nacionalismo de los folclorólogos? La respuesta radica en la transformación de los valores y los espacios de la música andina a lo largo del siglo XX, y la clave para comenzar a discernir ese recorrido espa-



cial, nos la da el prólogo de David Puerta en su libro *Los Caminos del Tiple*:

El tiple es hijo de padre desconocido y madre reconocida (...) Nadie cayó en cuenta de bautizarlo, darle nombre, posición social o apoyo (...) Creció y vivió entre los humildes: mineros, campesinos, arrieros, artesanos. Nunca durante su infancia fue invitado a una fiesta de alcurnia. No podía entrar a las casas de la gente bien. Pobre, anónimo y humillado el tiple no se dejó abatir (...) Ayudó a los Comuneros en su grito. Acompañó a los libertadores en las jornadas de emancipación (...) El General Santander lo presentó en sociedad. Y llegó por fin a los encoquetados salones, a las exclusivas salas de concierto. Sin abandonar al pueblo, siendo fiel compañero de bodas y funerales, el tiple se incrustó definitivamente en la vida de la nación, como símbolo y anclaje de la colombianidad (...) ¹⁷

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. En términos de Bourdieu, convertirla en un capital cultural que represente sus valores. Y hay dos espacios primordiales en los cuales se da esta búsqueda durante la primera mitad del siglo XX: la sala de concierto, generalmente reservada a la cultura erudita europea, y la industria musical, espacio naciente de la cultura popular urbana.

Al leer historias anecdóticas de la música andina colombiana como las de Jorge Añez y Hernán Restrepo Duque, uno percibe que entre 1900 y 1950 la música andina colombiana es una tradición vigorosa que parece transgredir las fronteras de las clases sociales y que se encuentra en los cafés bohemios frecuentados por los hombres (y mujeres “de mala vida”), entre los campesinos, y entre gentes de las clases media y alta donde, según Añez, a comienzos del siglo

“las muchachas de sociedad estudiaban con entusiasmo los pasillos y bambucos en boga”. ¹⁸ A principios del siglo XX comienza a darse la profesionalización de estas prácticas; una dimensión de este proceso es el traslado de la música andina del salón familiar de los hogares campesinos y de clase media y alta urbanos a la sala de concierto, por parte de músicos que esperan no sólo que se valore simbólicamente su práctica, sino también generar de allí su sustento económico. La figura que más se destaca al respecto en este período es Pedro Morales Pino quien con su trío instrumental y su orquesta de cuerdas andinas trata de invadir los teatros generalmente reservados a la música erudita occidental. Y no es ninguna casualidad que el proceso de equiparar la música andina con la tradición erudita europea se dé primordialmente desde la música instrumental.

Durante los siglos XVIII y XIX la sociedad burguesa europea comienza a construir una definición de cultura que niega la corporeidad, su funcionalidad y materialidad, intentando asociar el campo de lo cultural a un “campo de valores espirituales auténticos a través de un culto idealizado de la introspección”, una definición de lo cultural basada en la valoración de la abstracción y de la trascendencia del mundo material y del mundo de los sentidos. ¹⁹ Y nada más apropiado a dicha definición de cultura que la música instrumental absoluta, teóricamente la más “abstracta” de las artes.

Más que ninguna de las otras artes, alrededor de la música clásica europea se ha construido un mito de trascendencia,

de un arte aparentemente libre de presiones sociales y contextos locales, un arte paradójicamente incorpóreo dada la capacidad de la música de congobernarse. De allí el énfasis de la musicología —ciencia dedicada al estudio de la música erudita europea— en lo formal y matemático de la música. Y es precisamente la música instrumental “absoluta” —música que no pretende describir ningún elemento externo tal como un paisaje, un sentimiento o una his-



toría y que no tiene la referencialidad de la palabra—, la que en el siglo XIX adquiere estatus como la expresión máxima de la noción trascendente y espiritual de cultura, una noción que busca en el culto a la mente y en la negación de lo físico y material su máximo grado de desarrollo.²⁰

Hacer un esfuerzo por entrar a la sala de concierto significa entonces tratar de definirse desde los valores estéticos que allí se promulgan. Se busca la valoración del tiple y del bambuco en la adopción de la estética y de los formalismos que han caracterizado la práctica de la música erudita europea. Tríos y estudiantinas se preocupan por trascender lo popular festivo y lo femenino del salón familiar no sólo resaltando los elementos que la tradición instrumental andina colombiana heredó de las danzas europeas, sino también adoptando su modo de presentarse en las prácticas interpretativas: la formalidad de la orquesta con los músicos vestidos de frac, el desarrollo del virtuosismo instrumental, el uso de partituras. Además está el hecho de que estos conjuntos no sólo han interpretado aires andinos sino también arreglos de obras de la música erudita occidental. Pero no sólo se adopta el estilo de la sala de concierto, también el repertorio.

No hay ninguna duda de que este proceso ha enriquecido la sonoridad de esta música y de que fue la base sobre la cual construyen su estilo grupos de música andina contemporáneos como *Nogal*, *Ancestro* y *Cuatro Palos*. Pero, a la par de este enriquecimiento sonoro, vino el acallamiento de lo popular producido por el desarraigo de dicha música de la dimensión lúdica del ambiente familiar o del café bohemio y por su introducción al rígido mundo de la sala de concierto. Aclaremos: el problema no es que la música se enriquezca a partir de la exploración de los elementos europeos que la conforman o que los músicos busquen en la sala de concierto una valoración que se merecen. El problema es confundir valoración con negación de los elementos populares y pluriétnicos que conforman la tradición bambuquera. Se reproduce en lo musical la herencia colonial: se pretende existir negando nuestra pluralidad popular, europeizando la tradición. En cierta dimensión, lo que los tradicionalistas en los festivales reclaman, al quejarse de que la

mayoría de los ganadores del Concurso Mono Núñez son conjuntos instrumentales y de la academización del concurso, es esta valoración de las dimensiones formales equiparables a las de la música erudita europea, por encima de sus dimensiones lúdicas populares. Y la incorporación a la sala de concierto adoptando su estética y valorando el virtuosismo académico

ha jugado un papel importante en esta negación de lo popular festivo de la tradición bambuquera.

La música andina, sin embargo, nunca dejó del todo su asociación con lo popular; nunca fue aceptada de lleno en la sala de concierto, por lo menos al mismo nivel de la música erudita europea. Y es porque bandolas, triples y bambucos simultáneamente continuaban su existencia en las manos de músicos —muchas veces los mismos que intentaron introducirlos en las salas de concierto— que hacían presencia además en la fiesta familiar y en los medios masivos.

El surgimiento de la industria musical en Colombia a comienzos del siglo XX, proveyó otra posible avenida de profesionalización. La popularización de la música andina colombiana a través de los medios de comunicación entre 1920 y 1960 (con énfasis en las décadas del 20 y del 50), jugó

un papel central en su difusión y validación como una práctica musical aceptable. Sin embargo, a comienzos del siglo XX la música andina compitió simultáneamente (y siempre se ha visto como una competencia) con otros géneros transnacionales como el tango, la ranchera y las músicas de base afro-cubana; y con el rock, la Nueva Canción, la salsa, y otros géneros colombianos como la cumbia y el vallenato, en las décadas del 60 y del 70. Para esta última década, la música andina colombiana había dejado de ser una música de auge masivo. Esto nos lleva a una situación paradójica.

Por una parte, la popularización de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX llevó a la creación de unos cánones populares sobre cómo debía sonar esta música, estrechamente asociados a los sentimientos patrióticos descritos anteriormente. En el Festival Mono Núñez los tradicionalistas quieren escuchar las canciones que se hicieron populares durante este período, interpretadas tal y como fueron



interpretadas en ese entonces. Para ellos, la noción de música andina colombiana está íntimamente ligada a esa sonoridad de duetos vocales masculinos cuyo movimiento armónico vocal es fundamentalmente por terceras homofónicas acompañadas de un tiple que rasguea y una guitarra que se encarga de introducciones e interludios melódicos. En cuanto a lo instrumental, lo que quieren escuchar son los tríos instrumentales andinos clásicos en los que cada instrumento musical tiene su papel claramente definido —la guitarra provee el bajo, el tiple acompaña y la bandola genera la melodía— y en los cuales el cromaticismo y las exploraciones armónicas están contenidas en un estilo influenciado por el equilibrio formal del clasicismo. La popularidad fomentada por la industria musical jugó un papel fundamental en la definición del canon sonoro de esta práctica artística. Y, una vez los cánones se construyen, son difíciles de resquebrajar.

Pero, por otra parte, esta música nunca fue tan popular como otras músicas latinoamericanas y, para finales de los años 60, había sido claramente relegada a un segundo plano en los medios de comunicación, resultando así una doble marginalidad. Los compositores de música andina colombiana se quedaron sin un lugar de práctica musical profesional: ni dentro de las instituciones formales de la música erudita —como los conservatorios o los teatros de concierto que difícilmente han aceptado las expresiones musicales locales como válidas—, ni dentro de la industria musical. Por ello, no ha sido fácil para estos músicos ganarse la vida a través de su música o, en otras palabras, definirla como una práctica profesional aceptable. De ahí cierta sensación de vergüenza que con frecuencia acompaña a los intérpretes de esta música. El discurso patriótico asociado a la música colombiana hasta la década del 60 es en parte un producto de esta situación. Pero también hay otro elemento crucial para comprender por qué estas tradiciones nunca adquirieron la misma popularidad urbana que otras. Retomemos las citas de los folcloristas.



Según Abadía Morales, el bambuco es el género más representativo de nuestro folclore nacional porque es el más difundido en la región andina. Esta sustitución de la región andina por la nación es característica de un discurso musical centralista en el cual, hasta hace muy poco, el término “música colombiana” significaba música de la región andina, relegando así todas las otras regiones y sus prácticas musicales a un lugar secundario. Esto es todavía más sorprendente si consideramos que a mediados de siglo la cumbia y el porro de la costa Atlántica adquirieron una gran popularidad a lo largo y ancho del país, y que la cumbia se convirtió de hecho en el ritmo nacional que identificaba a Colombia en otros países latinoamericanos.

Sin embargo, en los citados libros de folclore, la cumbia se menciona simplemente como el género musical más importante de la región Atlántica colombiana.²¹ Citando a Perdomo Escobar, Harry Davidson le dedica dos pequeños párrafos a la popularidad de la cumbia y en ellos nos da una clave sobre por qué no es considerada el género musical nacional:

Evidentemente, “la cumbia es la danza de mayor valor plástico entre las típicas colombianas, aunque su expresión sea menos lírica que la del bambuco”²².

Entonces, uno de los elementos que se valora en el bambuco es su expresión “lírica”. Pero, ¿qué quieren decir Perdomo Escobar y Davidson por expresión lírica? Lo lírico se refiere a la definición del tiple y del bambuco como medios expresivos profundamente emotivos y sentimentales, interpretados y compuestos primordialmente por hombres y asociados a una descripción cortés de las mujeres quienes, en las canciones y en los poemas, son mitificadas como puras, llenas de virtudes y virginales, o exiliadas como malas e ingratas en comparaciones constantes a una naturaleza bucólica.

Las descripciones de tiples y bambucos están impregnadas de sentimientos profundamente vividos, como se expresa claramente en algunos poemas dedicados al tema. Aquí cito algunas estrofas de un poema escrito por Rafael Pombo en 1916:

Para conjurar el tedio
de este vivir tan maluco
Dios me depare un bambuco
y al punto santo remedio

Es el lamento que lanza
el Genio de estas regiones
Por tantas generaciones
Que vio morir sin venganza

Una melodía incierta
Intima, desgarradora
Compañera del que llora
Y que al dolor nos despierta

O una risa de placer
instadora, turbulenta
Que arrebata, que impacienta
Con eléctrico poder

O en los textos de las canciones:

Hágame un tiple maestro
pero hágame un tiple bueno
que toque y toque bambucos
y cante bambucos viejos

Iguales a los que llevo
como un tesoro en secreto
todos escritos con llanto
en el papel del recuerdo

Harry Davidson dedica varias páginas al lirismo del tiple y cita a Bernardo Arias en su novela *Risaralda*, publicada en 1935:

Tiple sentimental y macho, camarada de nuestro pueblo humilde, en cuyo encordado se encuentran todos los tonos que traducen estados del alma colombiana: en sus aires se puede expresar la alegría de las victorias guerreras, la llegada de las buenas cosechas, los idilios campestres, las penas de ausencia, el dolor de la madre muerta, las angustias de saberse lejos de la patria!²³

Sentimental y macho. Parte del lirismo del tiple y el bambuco es esta capacidad de expresar sentimientos profundos. El sonido del tiple, su tímbrica, a menudo se describe como un lloro. En entrevistas con el tiplista Gustavo Adolfo Renjifo, hablando del sonido que oía en los discos de solistas de tiple, decía: "Me producía una nostalgia, una cosa muy rara"; y Oscar Gallego, integrante del grupo de música andina *Bandola* también dice: "Es que a mí el bambuco me hace vibrar". Puesto que a nivel de la interpretación y de la composición éstas han sido expresiones primordiales (aunque no exclusivas) de los hombres, pareciera que el tiple y el bambuco proveyeran un espacio para la

vivencia de las emociones desde lo masculino en una sociedad que siempre le ha negado este derecho a los hombres, asociando lo emotivo a lo femenino y lo racional a lo masculino. Pero, ¿cómo hace presencia esa dimensión sentimental del tiple y del bambuco?

El tema principal de los bambucos cantados es un sentido trágico del amor unido a una descripción de la mujer mitificada como virginal y pura, o exiliada como engañadora y traidora. En los 229 bambucos del libro *Canciones y Recuerdos* de Jorge Añez este tema predomina.²⁴ Las relaciones entre hombres y mujeres se describen primordialmente como acontecimientos imposibles, frustrados por la muerte, el olvido, la ingratitud, el engaño y el amor imposible, o como liga-

das inevitablemente a un sentido melancólico de la existencia. La abundancia de la terminología para el dolor del amor es impactante: martirios, desgarros, desolación, angustia, esplín, amargura, queja, agonía, pesadez, remordimiento, sufrimiento, tormento, desventura, tristeza, suspiro, quebranto, melancolía, lamento, pena, ingratitud, dolor, languidez, sollozo, lloro, desfallecimiento, agravio, herida, muerte, nostalgia, gemidos. Así lo afirma Wilma Granda al hablar de un género relacionado, el pasillo ecuatoriano:

El pasillo [y yo diría que también el bambuco] es un vital ejercicio masculino de expresión de sentimientos (...) donde generalmente se canta a la mujer y al sentido trágico de la existencia (...) Mujer que indistintamente o a su turno se vio sublimada o víctima de una violencia indirecta o tergiversada.²⁵

Como bien lo dice Florence Thomas, los estragos del amor son el tema principal de gran parte de la música popular. Pero esto no es necesariamente negativo. Al contrario, la lúdica de la canción popular, las formas como la dimensión musical de los diferentes géneros de canción permiten la expresividad del cuerpo y de los sentimientos, a menudo trascienden los modelos amorosos que los textos nos presentan. Lo característico del bambuco no es que sus textos sean primordialmente trágicos. Es que este elemento trágico está ligado a la negación de la presencia del amor en lo corporal, a la presentación de un amor casto y puro. Así, impregnado de sentimientos de tristeza y a



veces de alegría –pero fundamentalmente de tristeza porque la alegría es “incitadora y turbulenta” como dice el poema de Pombo–, pareciera que el bambuco y el tiple cargaran todo el peso de una expresión sentimental del amor contenido dentro de los límites apropiados de la sociedad criolla, en donde los cuerpos nunca se deben juntar, justamente el elemento más altamente valorado por Abadía Morales en su descripción de la danza del bambuco:

Es una danza ingenua que expresa el tímido balbuceo del amor campesino, el idilio de la pareja amorosa en el ambiente rústico de las provincias. Por ello su actitud es esencialmente casta (...) su ritmo, elemento masculino, es alegre y viril, mientras su melodía llora con melancólica ternura. Así resulta más descriptivo de la doble alma que encierra la pareja danzante, conservando toda su *individualidad* al hombre y a la mujer, quienes nunca llegan a unirse materialmente (...) La delicadeza sentimental de estos dos elementos impuso a la danza una decente cortesía que no amenguaba, por cierto, su *elegante gracia*. Hombre y mujer permanecían siempre separados, siendo su contacto, cuando lo había, eventual y fugaz” (resaltado en el original).²⁶

La descripción de Abadía Morales nos lleva a profundizar en las razones por las cuales se niega esta corporeidad de lo musical. Según él, el bambuco es una danza de una “decente cortesía”, de una “elegante gracia”. Aquí hay una diferenciación implícita de aquellas danzas caracterizadas por el disfrute del cuerpo como las afrocolombianas. Este énfasis en cuerpos delicados, graciosos, corteses, que no se tocan, no es sólo un problema de género, es también un problema de raza y clase.

Una de las discusiones más controversiales es acerca del origen africano del bambuco. No la cito aquí porque es bastante extensa. Sin embargo, vale la pena comparar el racismo que marca la discusión de un Jorge Añez con el tratamiento respetuoso que un folclorista como Andrés Pardo Tovar le da al tema. Pero no nos engañemos. Esta polémica con frecuencia va más allá de ser un simple problema de orígenes o de grafía musical (si el bambuco se debe escribir en 3/4 o en 6/8). Detrás de la negación del elemento africano en el bambuco, de su compleja rítmica que se resiste a encajonarse en una sola métrica, hay una criollización del género, un volverlo aceptable como símbolo de la nación.

Dando testimonio de una marcada tradición fies-tera, muchos de los que crecimos en la región andina cantamos alegremente estos bambucos trágicos en fiestas familiares y en los prolongados “remates” de los actuales festivales de música andina –*tenidas* musicales que duran hasta el amanecer–. Esta dimensión lúdica y su capacidad expresiva radican en gran parte en la polirritmia del bambuco y en la tímbrica del tiple. Uno de los elementos más atractivos del bambuco es el juego constante de polirritmias a diferentes niveles: rítmico, melódico y armónico. Y el ritmo es

una de las dimensiones musicales que se afianza con más fuerza en nuestros cuerpos. No pretendo reducir la presencia de elementos africanos en el bambuco a lo rítmico, pero la negación del origen africano del bambuco, ligada al esfuerzo por encuadrarlo dentro de una métrica occidental, está profundamente ligada a la construcción de un símbolo nacional aceptable en sociedad, esto es, desprovisto de las pluralidades de las etnias que lo constituyeron. Se le niegan al bambuco sus elementos africanos; se le afirma su origen europeo al adoptar la estética de la sala de concierto; y se reduce su valor a un lirismo que separa alma y cuerpo, es decir, a

prácticas expresivas debidamente contenidas y recatadas, dignas de representar la nación criolla, despojada de la pluralidad de cuerpos femeninos y masculinos, negros e indios. Se busca trascender la lúdica corporeidad de esta música a partir de dos elementos: o ligándola a la rigidez expresiva de la sala de concierto, o negando –en los escritos sobre el tema y en los textos de las canciones– su rítmica realidad. Como ha sucedido con otros géneros populares que pasan a representar la nación, se equipara trascendencia y valoración con negación de la corporeidad; esto es, se despoja a los géneros musicales de su existencia dentro de prácticas sociales diversas.²⁷ En su forma más extrema, a través del bambuco idealizado, la nación es imaginada como “criolla-europeizada”, con cuerpos recatados en prácticas afectivas y sexuales debidamente



circunscritas, con representaciones de género y raza felizmente seguras en sus exigencias irreales, y desprovista de las duras realidades de la clase baja social urbana (aunque no de los humildes campesinos) o sea, de las masas. Justo en el momento en que el país campesino es obligado a emigrar a la ciudad bajo las presiones de la Violencia, se niega tanto la realidad de este fenómeno como la constitución de las masas urbanas en el nostálgico recuento de lo bucólico.

Quiero resaltar la gran paradoja de un género y un instrumento musical profundamente expresivos y la negación de la corporeidad de esa expresión. No deja de ser altamente significativo que para las décadas del 60 y del 70 —cuando comienzan a cambiar radicalmente las relaciones entre hombres y mujeres, y se fragmenta en mil pedazos la imagen épica de la nación—, la música andina colombiana deja de ser una música popular masiva. Y no es sólo un problema de ausencia de espacios dentro de la industria musical, como frecuentemente lo expresan los amantes de esta música. El bambuco y el tiple llegan a las puertas de los años 60 y 70 después de sufrir un fuerte proceso de tradicionalización que los deja con la pesada carga de un imaginario social de sentimientos patrióticos idealizados; nostalgia de viejos tiempos y como espacio de expresión emotiva de un sentimiento amoroso del alma enraizado en un sentido trágico de la existencia en el que la culpa del placer corpóreo, cuando ocurre, se redime en la naturaleza trágica del amor; en el exilio de la pluralidad étnica que caracteriza al bambuco y en la idealización bucólica de la realidad campesina; justo los elementos que históricamente han caracterizado el nacionalismo romántico.

El rechazo visceral de un sector de los organizadores y del público de los festivales de música andina hacia los jóvenes músicos de corte experimental que hacen presencia allí, se debe a que su creatividad rompe no sólo con lo que debería ser la sonoridad apropiada de los bambucos, sino que, al trascender los límites de las formas, están redefiniendo también los procesos sociales y las ideologías asociados a ellos. Lo que hacen estas agrupaciones es darle pluralidad de cuerpos al lirismo del tiple y el bambuco, cuerpos que un acervo nacionalista basado en la mentalidad colonial ha negado. Así, ellos han ido creando espacios musicales que dejan florecer la multiplicidad de dimensiones que esta tradición ha contenido históricamente, fortaleciendo esos elementos desde una sana exploración de la diversidad. Y en ellos nos encontramos con nuevos caminos compositivos e interpretativos que trascienden fronteras.

Pero el espacio de los escenarios de los festivales continúa siendo bastante complejo ya que, inclusive, entre algunos grupos de músicos jóvenes, la estética que prima es la que aquí se describió. Además, cuando el ánimo de los festivales es competitivo, se generan juicios entre el jurado y el públicos que más que críticos a un arte mal o bien hecho, frecuentemente se confunden con valoraciones morales e ideológicas. Y cuando el arte se convierte en moral, deja de ser arte. Negarle espacio a la creatividad de algunas de las nuevas propuestas estéticas que han surgido en el ámbito de la música andina es inscribirse dentro de la mentalidad colonial que ha violentado y continúa violentando nuestra existencia como nación y como sujetos. Admitirla, acogerla y darle espacio es abrirle camino a una nueva nación: aquella que nace de la aceptación de la diversidad que nos constituye. }



Notas

- ¹ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- ² *Ibid*, p. 23.
- ³ Ray Pratt, *Rhythm and Resistance, Explorations in the Political Uses of Popular Music*. New York: Praeger, 1990.
- ⁴ Dell Hymes, "Folklore's Nature and the Sun's Myth", *Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 349, p. 335.
- ⁵ *Ibid*, p. 354.
- ⁶ Richard Bauman, "Folklore", *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, ed. Richard Bauman, New York: Oxford University Press, 1992: 29-40.
- ⁷ Para una discusión sobre cómo se consolidaron las diferentes ideologías alrededor de lo popular ver Jesús Martín Barbero, "Afirmación y negación del pueblo como sujeto", en *De los Medios a las Mediaciones*, México: Gustavo Gili, 1987: 14-30.
- ⁸ Richard Bauman, *Story, Performance and Event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ⁹ David Puerta, *Los Caminos del Tiple*, Bogotá: Ediciones AMP, 1988.
- ¹⁰ *Ibid*, p. 176.
- ¹¹ *Ibid*, p. 179.
- ¹² Guillermo Abadía Morales, *Compendio General del Folklore Colombiano*, Bogotá: Imprenta Nacional, p. 84.
- ¹³ *Ibid*, p. 87.
- ¹⁴ Octavio Marulanda, *El Folklore de Colombia: Práctica de la Identidad Cultural*. Bogotá: Artestudio Editores, p. 106.
- ¹⁵ *Ibid*, p. 35.
- ¹⁶ Harry Davidson, "Bambuco", en *Diccionario Folclórico de Colombia*. Bogotá: Banco de la República, Vol. 1 45-471.
- ¹⁷ David Puerta, Prólogo, *Los Caminos del Tiple*.
- ¹⁸ Jorge Añez, *Canciones y Recuerdos*. Bogotá: Ediciones Mundial, 1951 [1968] p. 165.
- ¹⁹ Michael Jackson, "Introduction", en *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- ²⁰ Susan McClary, "Narrative Agendas in 'Absolute' Music", En Ed. Ruth Solie, *Musicology and Difference*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- ²¹ Manuel Zapata Olivella, en un artículo publicado en la Revista Colombiana de Folclor, plantea que la cumbia es el género nacional musical colombiano ya que se encuentra en diversas partes de Colombia. Sin embargo, él hace una distinción radical entre la cumbia como género folclórico y la cumbia como género comercial. Probablemente es la misma distinción tácita que hacen los autores citados en este trabajo. Pero esa distinción entre comercial popular y folclórico no se hace con el bambuco.
- ²² Ignacio Perdomo Escobar citado por Harry Davidson, *op.cit.* p. 148.
- ²³ Bernardo Arias citado por Harry Davidson, *op.cit.* p. 214.
- ²⁴ Esto no quiere decir que no haya bambucos con textos "alegres", pero el número es mínimo.
- ²⁵ Wilma Granda, *El Tema de la Mujer en el Pasillo*, ponencia presentada en el Encuentro Internacional del Pasillo, Quito, Ecuador, Septiembre de 1995.
- ²⁶ Guillermo Abadía Morales, *op. cit.* p. 164.
- ²⁷ Tal es el proceso que caracterizó las sucesivas reescrituras de los cuentos de los hermanos Grimm: poco a poco se los despojó de todos los elementos populares que fueran amenazantes para la naciente nación alemana. Ver Jack Zipes, "Dreams of a Better Bourgeois Life: The Psycho-social origin of the Tales", en *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge, 1988.