



Los
CAMINOS
Del
BAMBUCO
En el Siglo XIX

Por

— CARLOS MINANA BLASCO —

Siempre he creído que el bambuco pasó del Cauca al Tolima; de allá a Cundinamarca, y de Cundinamarca al Sur de Santander. Algo se baila en Antioquia, región vecina del Cauca, mas es desconocido en la Costa del Atlántico, y su ritmo musical no produce allá ningún efecto en las masas.

Enrique Naranjo Martínez, Popayán, 1940



EN 1984, después de leer varias veces el tomo I del *Diccionario Folklórico de Colombia* de Harry C. Davidson, del cual más de 400 páginas están dedicadas a recopilar todo documento que mencione la palabra “bambuco”, quedé bastante confundido ante tanta información, muchas veces contradictoria. Para ordenar las ideas no se me ocurrió otra cosa que ir anotando en un mapa de Colombia las fechas en que aparecía citado el bambuco al lado de cada población. Y, poco a poco, el mapa empezó a contar su historia, a mostrar sus ires y venires, los personajes

Los documentos muestran que el bambuco como tal (es decir una música que la gente llamaba y reconocía como “bambuco” y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur –incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora– y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza “nacional”.

El primer documento histórico confiable en el que se cita el bambuco es una carta del general Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819. La escribe desde Bogotá al general París, quien se encontraba en Popayán, y con humor le dice:

Refrescate en el Puracé, báñate en el río Blanco, pásate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco.



Danza del bambuco en la aldea del Bordo

que lo tocaban y lo bailaban, los que lo denigraban y lo ensalzaban... Y el mapa le dio la razón a Enrique Naranjo. Olvidado en un archivador, hoy lo desempolvo con una mirada más crítica, sopesando cada una de las fuentes y enriqueciéndolo con otras.

Las fuentes documentales que se han conservado no nos dicen mucho acerca del bambuco, pero es lo único que tenemos para empezar a especular.¹

Es decir, que eso que llamaban bambuco formaba parte de la idiosincrasia local caucana como el paseo por Ejido o las monjas de la Encarnación. Numerosas fuentes posteriores confirman esta asociación entre el Cauca y el bambuco.

Independientemente de si fue cierto o no que sonara en la batalla de Ayacucho (Perú) en 1824 entre las tropas colombianas –cosa que ha intentado demos-

ILUSTRACIÓN DE ABEL GRANDAS SOBRE MAPA ELABORADO POR CARLOS MIÑANA. GRABADOS DE WIENER, CRÉVAUX, CHARNAY Y ANDRÉ.



2
Batalla de
Ayacucho
(Perú)
1824

4
Ipiales
1829

1
Popayán
1815
(Ñapangus)

5
Cali
1839
(Juanas)

(Las de mediotiempo)

6
Honda
1841
(Peonas)

(Cintureros)

9
Neiva
1847

7
Tocaima
1843

8
Ráquira
1845

San Gil
1852

Santafé de
Antioquia
1887
(Chapóleras)

Cartagena
1862

Cúcuta
1878

trar Hernán Restrepo—, queda también claro en las fuentes que el bambuco en sus comienzos estuvo ligado a la música militar, a las bandas de vientos que acompañaron a los ejércitos en esa convulsionada época; es decir, el bambuco fue una música guerrera. En la lucha por la hegemonía colonial a nivel mundial, los ingleses estaban ganando la batalla contra el imperio español apoyando los movimientos independentistas de los criollos. No es gratuito que en esa época estuviera de “moda” la contradanza inglesa (*country dance*) y que *La Vencedora* y *La Libertadora* —melodías que celebraron las victorias de Bolívar— fueran contradanzas. No es gratuito tampoco que Bolívar recibiera apoyo financiero, militar e incluso bandas de músicos de Inglaterra para sus campañas. Era claro que había que negar la música del enemigo español, y más en una confrontación bélica. La contradanza servía para lograr esa “oposición musical” pues se asociaba al aliado inglés. Pero se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percusiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese “sabor” de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o los indígenas... Definitivamente tenía que ser algo “nuevo”, algo mestizo, y esos requisitos los cumplía el bambuco. Una (o unas) música que, como diríamos ahora, fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, y que —además— se relacionaba profundamente con formas mestizas similares que se estaban produciendo en esos momentos en toda la América colonial española (marineras, cuecas, bailecitos, sones). Fruto de las guerras, los movimientos de población contribuyeron notablemente a acelerar la difusión y la interacción de estas músicas en todo el subcontinente.

Según las fuentes, el bambuco en esta época era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores del campo. A veces no era bien visto por la cultura “oficial” e incluso se prohibió en la iglesia pues era amigo —y todavía lo es hoy en el Cauca andino y del Pacífico— de los aguinaldos en Nochebuena. El bambuco estaba ligado con la imagen de la mujer que acompañó a las tropas, con la trabajadora del pueblo: las *ñapangas* caucanas, las *cintureras* del Tolima y del Huila, las *guaneñas* y *bolsiconas* de Nariño, las *juanas* del Valle, las *chapoleras* de la región antioqueña, las *peonas*, las *vivanderas*, las de me-

dio pelo... “Tesoro de pobres es, ¡ai, que nadie se lo quita”, dijo Rafael Pombo en unos versos de 1857.

Sin embargo, rápidamente logró legitimidad oficial. José María Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, publicada en 1867, dice de él:

Su danza es enteramente original; su música es singular, y en fuerza de su mérito y de su poesía se ha convertido en música y danza nacional, no solo de las clases bajas sino aun de las altas, que no lo bailan en sus salones, pero que la consideran suya (...). Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria.

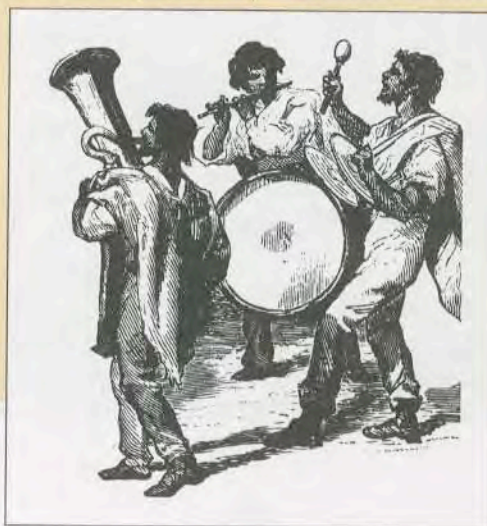
Este sentimiento nacionalista y patriótico con el que se ha asociado al bambuco desde el centro y sur del país es más que justificado por el momento histórico en que surgió; sin embargo, y como también lo muestran las fuentes documentales, ese sentimiento no es generalizable a todo Colombia. El centralismo y el “peso histórico” que recibió esta 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.

Remen bien esa tambora,
tambora de Coconuco;
mi pareja está ganosa
de una mano de bambuco.

Popayán, 1952

A pesar del reconocimiento que recibió de todas las clases sociales en el siglo XIX, el bambuco ruidoso de flauta, vientos y tamboras, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en los “salones”, aunque más de una vez lo hizo con su entusiasmo arrollador. Había que aclimatarlo pues “no está bien el ruido de la tambora en un salón” (1848). “Tanto se ha afinado el oído en esta época, que ya no se requiere un sonido fuerte para llevar el compás como sucedía antes; por cuya razón se han suprimido la tambora i el redoblante” (1854).

En esta época empezaría a sonar el bambuco en las salas de concierto, eso sí, en versiones muy libres y más parecidas a una fantasía, como la obra para piano de Manuel María Párraga. Las orquestas de salón lo integraron a sus formatos estilizándolo y orientándolo hacia el virtuosismo. Años después caería en la



bohemia y saldría renovado en sus letras, convertido en canción romántica. El bambuco guerrero terminó siendo pariente del pasillo fiestero, y las formas más lentas y narrativas del bambuco acabaron pareciéndose al vals y al pasillo-canción.

Este proceso ha llevado, paradójicamente, a que el llamado "ritmo nacional" por excelencia, enriquecido por una larga historia, desconozca sus orígenes negros e indígenas y ya no se reconozca en ellos, contradiciendo su pretendida legitimidad "nacional".

Los que negaron o niegan sus orígenes se basan en rebuscadas etimologías o en superficiales análisis musicológicos. Se afirma con frecuencia que la música "negra", como la antillana y la cumbia, es binaria y que el bambuco es ternario, como alguna música española. Sin embargo, los estudios sobre las músicas africanas —relacionadas con el continente americano— y antillanas han mostrado que en sus estratos más antiguos son bimétricas, es decir, combinan las acentuaciones ternarias con las binarias, lo mismo que la cumbia tradicional —no la comercial—, la música del Pacífico y, obviamente el bambuco, como lo señalaron Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea en 1964 en un trabajo pionero titulado *Rítmica y melódica del folclor chocoano*.

En la práctica también se niegan sus orígenes al desconocer su diversidad y subvalorar las distintas formas de bambuco que siguen haciendo hoy los negros, los indígenas, los campesinos: jugas, arrullos, bambucos viejos, currulaos, kuchwalas, meweikuhs, bambucos guambianos, bambucos campesinos del Macizo, rajaleñas... Bambucos con una tradición de más de doscientos años pero también bambucos de hoy.

A veces pienso que los caucanos indígenas, negros, mestizos y blancos, sin necesidad de tanto análisis, han sabido desde siempre que el bambuco es de todos ellos porque cada vez que se encuentran tocando se reconocen el uno en el otro. }



Notas

¹ El hecho, por ejemplo, de que en algunos lugares como Bogotá encontremos con más frecuencia citado en los libros el bambuco puede deberse a que realmente era más popular allá, o tal vez —lo más probable— a que se publicaban más libros y revistas. Por otra parte, el que se mencione la palabra "bambuco" poco nos dice de cómo sonaba realmente.

Bibliografía

Añez, Jorge. *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 afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá, Mundial, 1951. Reeditado en 1990 por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá con unas apostillas críticas de Hernán Restrepo Duque.

Davidson, Harry C. *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 3 t., 1970.

Gómez Vignes, Mario. "Contribución a la escritura del bambuco colombiano", en *Quirama*. Medellín, No. 1, pp. 33-44, 1981.

Mazuera Millán, Lubín Enrique. *Orígenes históricos del bambuco. Teoría musical y Cronología de Autores y Compositores Colombianos*. Cali, Imprenta Departamental. 2a. edición, 1972.

Miñana Blasco, Carlos. *Kuvi. Música de flautas entre los paeces*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1994.

Música campesina de flautas en el Cauca y sur del Huila. Bogotá, 1989.

De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán. Bogotá, 1987.

"Rítmica del bambuco en Popayán", en *A Contratiempo*. Bogotá, No.1, 1987.

Naranjo M., Enrique. "El origen del bambuco colombiano", en *Popayán*. Popayán, No. 184/187, pp. 213-216, 1940.

Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá, Universidad Nacional, 1964.

Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana, Casa de las Américas, 1986.

Pinzón Urrea, Jesús. "La música vernácula del Altiplano de Bogotá", en *Boletín Interamericano de Música*. Washington, No. 77, pp. 15-30, 1970.

Restrepo Duque, Hernán. *A mí cánteme un bambuco*. Más un complemento gráfico, con un estudio técnico de Luis Uribe Bueno. Medellín, Autores Antioqueños, 1986.

Rosa, Andrés. *Esencia, estilo y presencia del "rajaleña"*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1964.

Torres Zuleta, Luis. *El bambuco. Análisis musical*. Bogotá. Manuscrito inédito, 1974.