

Sonidos en la Historia de Colombia: notas sobre la Música en la Independencia

Sergio Daniel Ospina R.
sdospinar@unal.edu.co

Músico, Antropólogo y aspirante a Magíster en Historia, Universidad Nacional de Colombia.
Profesor en el Departamento de Antropología de la misma Universidad.

RESUMEN

El artículo aborda el tema de la Música en tiempos de la Independencia de la Nueva Granada, hoy Colombia, desde tres ángulos particulares: los distintos ámbitos sociales con presencia musical, las piezas musicales emblemáticas, y las relaciones entre fiesta y sociedad. Además, propone algunas líneas de análisis que invitan a incluir a la Música dentro de la agenda investigativa de la Historia.

PALABRAS CLAVE

Música, Independencia, Música en la Independencia, Contradanza, Vencedora, Libertadora, Guaneña, Música y sociedad.

Introducción

El tema de este artículo es la Música en tiempos de la Independencia, y en particular, hace una exploración de la forma en que el asunto ha sido tratado en nuestro país, y de algunos de los principales avances que hasta el momento se han conseguido. Por tanto, no se trata de una exposición exhaustiva de la temática, sino de un esfuerzo por incluir el asunto de los sonidos musicales como una variable significativa en los estudios sociales y culturales sobre la Independencia, y en general, en las preocupaciones de la historiografía contemporánea.

La Independencia ha sido un asunto considerablemente tratado en diferentes épocas por un amplio número de autores desde diversas corrientes y posturas historiográficas.¹ No obstante, en la mayoría de trabajos ha primado la historia de los grandes acontecimientos o de los grandes personajes; así como los aspectos políticos, militares y económicos, y la visión e historia de las élites o de un reducido grupo social.² Esto se debe en parte al origen, las ideas, concepciones e intereses de aquellos pioneros encargados de escribir la historia o de registrar los acontecimientos históricos del momento, o de aquellos que la interpretaron y la reescribieron después. Varios de estos textos suelen presentar hitos descontextualizados e ignorar la voz, la cultura y

1 Jorge Orlando Melo. *Historiografía colombiana, realidades y perspectivas* (1996), versión pdf.

2 Ver por ejemplo: Heraclio Bonilla. “1810, 1819, 1830. El bicentenario y el problema de la Independencia” (2007): 1; Mauricio Archila. “Los retos contemporáneos del historiador” en *Revista de Antropología*. No. 2 (Universidad del Magdalena: Sep. 2002): 18.

la historia de buena parte de la sociedad.³ En mucha de la historia e historiografía tradicional sobre la Independencia, los indígenas, la población afro descendiente, los niños, las mujeres o los campesinos suelen ser olvidados, marginalmente tratados, subordinados a los intereses de la cultura dominante (encargada de escribir la historia o de componer buena parte de la música), o simplemente abordados en masa.⁴

Sin embargo, en las últimas décadas, han florecido estudios que han contemplado la historia de una manera distinta, considerando todos los aspectos que tienen que ver con la vida humana y la sociedad así como un importante cúmulo de nuevos agregados a la investigación histórica, principalmente en términos de enfoques y fuentes. De esta manera, la marginalización de importantes actores históricos se ha reducido y han surgido trabajos que consideran nuevos temas y nuevas perspectivas. Sin embargo, en cuanto a la historiografía de la Independencia de Colombia se refiere, aún persisten algunos vacíos de conocimiento con respecto a los imaginarios colectivos de los sectores populares de la sociedad, y sobre todo frente al papel que ha jugado la música popular como medio de expresión, divulgación y caracterización social de dichas percepciones, en la Independencia y después de ella.

Por otro lado, a pesar de los grandes esfuerzos investigativos en el terreno de la historia de la música en Colombia, muchos de los trabajos realizados en las últimas dos centurias han carecido de suficiente rigor historiográfico y por tanto varias conclusiones necesitan ser revisadas y muchos interrogantes todavía aguardan respuestas satisfactorias. De hecho, el profesor Egberto Bermúdez insiste en que « [...] hay que aceptar que, en el terreno de la historia de la música, estamos ubicados en el mismo estadio en que se encontraba la historia cultural europea hace más de siete décadas.»⁵ Por tanto, las elaboraciones logradas desde la historiografía cultural de la Independencia necesitan nutrirse de los elementos que pueden proporcionar las investigaciones musicológicas, así como del estudio diligente de fuentes poco tradicionales en el quehacer del historiador, y que saltan a la vista cuando nos preguntamos acerca de los sonidos musicales que pudieron acompañar la vida social. Evidentemente, la historia suena, pero tal cuestión sigue siendo marginal en la agenda investigativa de los historiadores.

Las líneas que vienen a continuación están organizadas en cuatro secciones. En primer lugar, se hacen algunas consideraciones generales sobre la música en la Independencia por medio de la exploración de su incidencia en diferentes ámbitos sociales. En segundo lugar, se miran cuatro casos concretos del repertorio emblemático de la Independencia, discutiendo sobre algunos elementos particulares en términos de fuentes y sobre la constitución del imaginario patriótico. Posteriormente, la mirada se concentra en algunas coyunturas ideológicas y políticas específicas de la Independencia, para explorar algunas de las relaciones entre fiesta y sociedad. Y por último, se establecen algunas conclusiones que en realidad, tienen más la forma de una invitación al desarrollo de investigaciones posteriores desde los círculos de la disciplina de la Historia.

3 Melo, 60-61.

4 Ver: Guillermo Bonfil B. "Historias que no son todavía historia" en AAVV, *Historia ¿para qué?* (México: Siglo XXI, 1993): 227-245; Rodolfo De Roux. "Catecismos patrios" en *Magazín Dominical* 321: 4-10. *El Espectador*, junio 4, 1989.

5 Egberto Bermúdez. "¿Para qué sirve la música?" Presentación a *Textos (5): Musicología en Colombia: Una introducción*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001), 7. Publicación del Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. Facultad de Artes.

Espacios musicales en tiempos de la Independencia

A pesar de diversos esfuerzos por develar los caminos históricos en la configuración de nuestros aires musicales, todavía existe un buen número de interrogantes sin resolver, problema que se acentúa con las grandes dificultades técnicas en términos de la consecución de fuentes primarias, especialmente en cuanto a la música popular de los primeros años referidos al siglo XIX. Esto se debe primordialmente a dos razones. Por un lado, muchas de las elaboraciones musicales del pasado colonial o de los primeros años de la república no dejaron muchas evidencias escritas, concretamente textos o partituras. Dada la asociación de la música con lo festivo, la mayoría de los sonidos musicales de aquel entonces se desvanecieron casi simultáneamente con sus ejecutantes, si bien la música colombiana de hoy es una clara herencia de aquellos. Por otro lado, la preservación del patrimonio musical no fue por mucho tiempo una prioridad en muchos sectores de la población y del gobierno de nuestro país, a diferencia de otras naciones latinoamericanas.

Sin embargo, sí se puede afirmar con certeza que lo que hoy llamamos música tradicional colombiana, es en gran medida el resultado de la interacción de los tres aires culturales que confluyeron en nuestro país en las últimas centurias: lo *indígena*, lo *africano* y lo *uropeo*. Así pues, para la época de la independencia y por cierto para casi todo el siglo XIX, se pueden apreciar diversas manifestaciones musicales, en las que estos tres aires culturales son en mayor o en menor medida, distinguibles.

Las aproximaciones al terreno de la música en la Independencia no han sido muchas, y todavía hace falta precisar un considerable número de detalles y aspectos, labor por lo demás complicada debido a las limitantes documentales a las que ya nos referimos. Sobresalen sin embargo, los trabajos de algunos pioneros en el asunto, cuyas observaciones y conclusiones todavía se citan a menudo por sus referencias históricas y musicales.⁶ Así pues, gracias a aquellos primeros trabajos y a las investigaciones más recientes, se puede establecer con certeza que si bien la música debió estar presente en múltiples circunstancias, la música religiosa, la música de salón, la música teatral, la música militar y la música festiva, fueron las manifestaciones sonoras más evidentes de la época. También se tiene idea de músicos importantes, conjuntos instrumentales, bailes y las celebraciones de la época, con características peculiares en los instrumentos musicales, la educación musical, o el repertorio mismo, entre otros aspectos.⁷

Entre los ámbitos musicales claramente distinguibles, la música religiosa ha sido susceptible de un escrutinio investigativo mucho más documentado y en un periodo más largo que otras dinámicas sonoras, como por ejemplo la música popular, en donde los vestigios son mucho más

6 Uno de los primeros en aproximarse al tema de la música en la Independencia fue José Ignacio Perdomo Escobar. *Historia de la música en Colombia*. (Bogotá: Editorial ABC, 1963). Una colección de escritos pioneros sobre musicología en Colombia puede encontrarse en: Jaime Cortes y Egberto Bermúdez. *Musicología en Colombia: una introducción*. (Bogotá: Ed. Facultad de Artes/Universidad Nacional de Colombia, 2001) La selección de textos incluye autores desde la Colonia hasta la primera mitad del siglo XX. Entre ellos, los aportes de José Caicedo y Rojas (1816-1898) han sido útiles para la aproximación a la escena musical colombiana en el siglo XIX.

7 Entre los trabajos más recientes, sobresale el libro de Egberto Bermúdez. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. (Bogotá: Fundación De Música, 2000) El texto, fruto de una investigación rigurosa y manejo cuidadoso de fuentes, da buena cuenta de los diferentes ámbitos en los que la música estuvo presente desde tiempos coloniales.

escasos. Particularmente, en el caso bogotano, la música en las iglesias parece ser una actividad especialmente institucionalizada y organizada desde el siglo XVI. Los registros permiten conocer los nombres de personajes significativos en la escena musical religiosa, así como tener ideas valiosas sobre la administración del ministerio musical, sobre los instrumentos y sobre el repertorio, entre otros asuntos.⁸ De este modo es posible constatar que durante la colonia, la iglesia ejerció un marcado liderazgo musical en la vida capitalina, especialmente en cuanto a la formación musical se refería; de hecho, muchos de los músicos de las iglesias se desempeñaban también como músicos en otros contextos no religiosos, marcadamente festivos y populares. No obstante, para los años de la Independencia, el liderazgo musical de las iglesias empezó a verse en desventaja a partir de la consolidación institucional de la música militar.⁹ Por eso, es sensato pensar que a comienzos del siglo XIX, mucha de la escena musical neogranadina se daba principalmente «dentro del contexto de la iglesia y las bandas militares»¹⁰, especialmente en términos de educación musical, compositores, e intérpretes.

Pero de vuelta al ámbito religioso, la vida musical refleja un evidente anacronismo estético y sobre todo un marcado conservadurismo en las preferencias de formas, estilos y repertorio. Esto es particularmente notorio si se compara la música que se tocaba en las iglesias neogranadinas a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX con los desarrollos de la música europea, e incluso con sus contrapartes en países vecinos en la misma época. Si bien las reformas borbónicas permitieron el conocimiento de la música italiana, muy de moda en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, la escena musical santafereña y neogranadina no ocultó su renuencia al cambio o a las innovaciones estilísticas (circunstancia que en el siglo XX seguía siendo muy vigente). En efecto, en tiempos de la Independencia, se seguían tocando en la Catedral de Santafé adaptaciones de obras «con más de un siglo de antigüedad».¹¹

Por otro lado, como ya se dijo, desde finales del siglo XVIII las bandas militares empezaron a abundar y liderar las prácticas musicales en diferentes ámbitos, incluyendo las guerras mismas y los festejos públicos. Después de 1780 es posible reconocer la consolidación de una tradición más moderna, sobre todo en cuanto a la innovación instrumental se refiere. Mientras la iglesia seguía anclada a violines, arpas, bajones y órganos; las bandas militares se destacaron por la inclusión de cornos, trompas, oboes y clarinetes. Aunque la tradición musical militar española marcó la pauta para los primeros años, hacia 1813 era mucho más evidente la influencia de la tradición francesa, y concretamente, del estilo propio de los ejércitos de Napoleón. Ejemplo de esto puede apreciarse claramente en la famosa *Campaña del Sur*, liderada por Antonio Nariño en 1813 y 1814 para reprimir reductos realistas en la región de Pasto, y en el mismo Ejército Libertador de 1819 a 1823. Sin embargo, a diferencia de los ejércitos franceses, la cantidad de músicos en los destacamentos militares criollos fue sin duda muy reducida.¹²

8 Bermúdez. “La música en la Iglesia” en *Historia de la música...*, 17-45.

9 Bermúdez, “La música en...”, 33, 85.

10 Ellie A. Duque, “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX” en *Gran Enciclopedia de Colombia*. (Círculo de Lectores, 2007), 89.

11 Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 27, 33, 53.

12 Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 70-72. Se pueden apreciar ejemplos sonoros interesantes de estas tradiciones militares en el programa radial “Música de la Independencia” realizado por Carlos Páramo en 1998, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura.

Otros escenarios de evidente fulgor musical fueron los festejos públicos y el teatro. Existen abundantes testimonios de viajeros extranjeros que registraron sus observaciones y apreciaciones de celebraciones populares masivas como el *Corpus Christi*. Por ejemplo, para la celebración capitalina de 1811 se anotó la afluencia de danzas acompañadas por música, y concretamente un buen número de «contradanzas de indios bravos». De otra parte, la música teatral fue un espacio de divulgación de obras para *tonadillas* escénicas de algunos compositores de la época como Pablo Esteve (1730-1790) y Blas Laserna (1751-1816).¹³

Por último, aunque la música de salón suele asociarse con música de élites, varios de los estilos musicales y de los bailes propios de los salones de las clases altas, llegaron a ser altamente populares en otros sectores sociales. Sin duda, la *contradanza* fue uno de ellos, y su presencia puede constatarse en diferentes regiones del país y de Latinoamérica desde mediados del siglo XVIII, aunque es posible identificar algunas diferencias regionales.¹⁴ Si bien durante la primera mitad del siglo XIX la *contradanza* empezó a ceder terreno en popularidad frente a otros géneros musicales, como el *vals*, la *polka*, o la *mazurca*, es notoria su presencia en muchos episodios directamente relacionados con las guerras de Independencia. Este y otros asuntos los exploraremos de inmediato.

Himnos patrióticos y canciones emblemáticas: *La Vencedora*, *La Libertadora*, *La Guaneña*, y la *Marcha para el Libertador*

Como ya vimos, dentro de los géneros musicales de entonces, la *contradanza* y el *vals* de procedencia europea, parecen ser de los más difundidos, al menos en cuanto a la música de salón de refiere. De hecho, una considerable parte del repertorio favorito de las élites en Santafé desde el siglo XVIII y durante los años de la independencia hacía parte de alguno de estos dos estilos, especialmente el primero de ellos.¹⁵ Incluso, es muy probable que la situación fuera similar entre las clases altas en buena parte de la Nueva Granada y en otras colonias españolas en Latinoamérica. Además, algunos testimonios de la época indican que se trató de música muy apreciada por Bolívar y Santander, y quizá por un largo segmento de las élites criollas que tuvo singular importancia y presencia en los diversos sucesos de la gesta libertadora, tanto los festivos como los militares.¹⁶

Por ejemplo, es muy común escuchar versiones modernas de piezas musicales comúnmente aceptadas como provenientes del período de la Independencia. Entre ellas, las más famosas,

13 Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 78, 86. Para una exposición más detallada con respecto a la música teatral en el siglo XIX, se puede consultar el trabajo ya citado de Perdomo Escobar, o de Bermúdez, E. “Espectáculos musicales” en Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 85-98.

14 Adolfo González H. “La música del Caribe Colombiano durante la guerra de Independencia y comienzos de la República” en *Historia Crítica* 4 (Jul.-Dic., 1990): 92. Este artículo ofrece una aproximación interesante a otros géneros musicales y a otros entornos festivos especialmente representativos de los sectores populares costeños durante los años de la Independencia, como por ejemplo los llamados *Fandangos* y *Bundes*. En particular, el *Fandango* es una referencia muy importante para el estudio de desarrollos musicales emblemáticos como el bambuco.

15 Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 52.

16 Perdomo, 57-61.

emblemáticas, citadas y renombradas son sin lugar a dudas un par de contradanzas llamadas *La Vencedora* y *La Libertadora*, ambas de autor anónimo, de las que se dice, fueron interpretadas recurrentemente en las celebraciones republicanas de los triunfos independentistas. La primera, en el mismo puente de Boyacá, y ambas, en los festejos que acompañaron la entrada triunfal de Bolívar a Santafé luego de la Batalla.¹⁷



“Partitura de La Vencedora” Tomado de: Página de *Educasitios-Aulas hermanas*, que incluye información sobre las independencias en América Latina. [En línea] <http://educasitios2009.educ.ar/aula14/2009/11/21/4/>

Sin embargo, a pesar del sentimiento patriótico que despiertan estas obras en no pocas personas, y la alta credibilidad que se les suele dar en noticias o anécdotas históricas, estos y otros hallazgos todavía necesitan considerarse con mucho más rigor histórico y musicológico. Esto, como ya se insinuó antes, es especialmente arduo en virtud de las dificultades técnicas en términos de fuentes primarias para este periodo. Las partituras de *La Vencedora* y *La Libertadora* aparecieron publicadas solamente en la segunda mitad del siglo XX en el *Papel Periódico Ilustrado*, en donde se hacía mención a ellas por su protagonismo en las lides independentistas y por su subsecuente valor histórico. Así pues, en la parte inferior de la partitura de *La Vencedora*, al parecer la misma que apareció en el *Papel Periódico Ilustrado*, se puede leer lo siguiente:

A esta contradanza se le puso el nombre de “La Vencedora” por haber sido una de las piezas que se tocaron en la Batalla de Boyacá, por unos cinco o seis músicos que habían estado antes en calidad de prisioneros entre los españoles, y posteriormente lograron volverse a incorporar en las filas patrióticas en la acción de Gámeza. Uno de estos músicos, el que hacía de Director, era el señor José María Cancino, hermano mayor del Teniente Coronel Eladio Cancino, que murió en Bogotá, hace pocos meses.¹⁸

17 Adolfo González, 93-95.

18 «Partitura de la contradanza *La Vencedora*, himno patriótico» según aparece en Duque Ellie Ane, 90.

Además de los datos curiosos que esta cita trae consigo, y de los posibles cuestionamientos historiográficos a los que puede dar lugar, nos permite preguntarnos por los procesos de configuración de la memoria histórica nacional, y particularmente, por las causas del aparente éxito que piezas como *La Vencedora* y *La Libertadora* han tenido a la hora de constituirse en emblemas sonoros dentro del imaginario patriótico.¹⁹ Sin duda, uno de los principales responsables de esto fue Joaquín Piñeros Corpas (1915-1958), quien en un esfuerzo por elaborar un *Cancionero Noble de Colombia*, se encargó de hacer popular estas y «otras obras del sentimiento histórico colombiano», evidenciando varias debilidades de índole investigativa.²⁰



“Partitura de La Libertadora” *Educasitios*. <http://educasitios2009.educ.ar/aula14/category/archivos-pptx/>

Pero *La Vencedora* y *La Libertadora* no son las únicas piezas evocativas y emblemáticas de la Independencia que merecen una mirada historiográfica más cuidadosa. Otro símbolo musical de la Independencia, también incluido en el trabajo de Piñeros Corpas, y en los escritos de muchos otros, es la famosa canción *La Guaneña*, bambuco de la región de Nariño, en cuya trayectoria histórica se entrecruzan y yuxtaponen datos fehacientes y relatos legendarios.²¹ Con respecto a *La Guaneña*, Piñeros Corpas dice, apoyándose en el testimonio del Coronel Manuel Antonio

19 Una presentación interesante al respecto, aunque no centrada en aspectos musicales, se puede encontrar en Bernardo Tovar Z. “Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana”, *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*. coord. Javier Pérez Siller y Verena Radkau García, (México, Universidad Autónoma de Puebla – Instituto Georg-Eckert, 1998), 125-169.

20 Joaquín Piñeros Corpas. Textos incluidos en el trabajo discográfico “Música de la época del Libertador Simón Bolívar y otras obras del sentimiento histórico colombiano”. (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional de Folclor)

21 Sergio Ospina R. “Música para amores, desamores, guerras y fiestas. Una historia doble de la Guaneña”, 2009. Publicación pendiente.

López, «que en el alba del siglo XIX ya era canción sentida por el pueblo» y que fue un «factor decisivo» en la jornada de la batalla de Ayacucho en 1824. Incluso, también es muy difundida la idea, imaginada o popularizada por el periodista nariñense Nefalí Benavides, de que *La Guaneña* fue compuesta en 1789 por un músico pastuso víctima de los desaires amorosos de una “ñapanga” llamada Rosario Torres, que cargaba justamente el sobrenombre de la Guaneña.²²



“Llapanga o Bolsicona de Quito” Acuarela de Ernesto Charton de Treville, 1867.

Siguiendo el relato de Benavides y de otros que —desde la literatura, el folclore, o la historia— se han interesado en los vericuetos históricos de *La Guaneña*, se puede constatar la constitución de una fuerte tradición cultural que otorga a este bambuco un marcado protagonismo en varias circunstancias históricas en los últimos dos siglos. Paradójicamente, en esta elevación de *La Guaneña* como referente histórico y como símbolo cultural de la identidad nariñense, y en alguna medida de la identidad nacional misma, la veracidad de los datos históricos que se le adscriben ha sido un asunto marcadamente secundario.²³ Si se piensa esto en términos de un conflicto entre *tradición* y *rigor histórico*, hay que reconocer que en muchos aspectos la balanza favorece a lo primero, lo cual, en cierto sentido, podría aplicarse a un considerable segmento de nuestro actual conocimiento con respecto a la música popular en Colombia en las primeras décadas del siglo XIX.

Ahora bien, con respecto a la posible vinculación de *La Guaneña* con el periodo de la Independencia, una mirada global a los escritos al respecto permite apreciar cierta ambivalencia en los usos, prácticas y valores asociados a esta canción. Si bien las asociaciones de *La Guaneña* con lo bélico y lo militar son evidentes en muchas de estas recopilaciones para el tiempo de la Independencia, aparecen unas veces vinculadas a la causa patriota y otras a la contraparte realista. Esto es especialmente notorio en los conflictos entre Ipiales, pequeño reducto independentista; y Pasto, reconocido y sólido fortín de los defensores de los intereses de la Corona española. Es

22 Nefalí Benavides R. “Biografía de La Guaneña”, *Cultura Nariñense*, Vol. 1, No. 1, (Pasto: Julio de 1968): 63-69.

23 Ospina.

probable, o al menos la tradición lo deja ver así, que *La Guaneña* haya acompañado varios de los sucesos festivos y militares en ambas locaciones y en ambos bandos.²⁴

Por último, podemos referirnos a la *Marcha para los Funerales del Libertador*, obra compuesta por el músico francés Francisco Seyes (o Sieyes) con ocasión de la muerte de Bolívar, y que al parecer fue interpretada en el sepelio mismo del Libertador el 20 de diciembre de 1830.²⁵ La obra, incluida también en *Cancionero Noble Colombia* y en el emblemático disco de Piñeros Corpas, es «una versión de tercera mano», ya que no hay rastro de la partitura original. Entre 1890 y 1891, Luís Elías, un músico de 88 años que había sido parte de la banda que interpretó la obra en 1830, transmitió sus recuerdos de la obra a Luís Santrich, quien a su vez la dio a conocer al historiador y músico José C. Alarcón, el cual se encargó de hacer una diligencia notarial en enero de 1891 para legitimar la veracidad de su pesquisa²⁶

Afortunadamente el repertorio aquí enunciado no es exhaustivo, lo cual indica que todavía hay mucha tela por cortar y muchas investigaciones por realizar. Por el momento, tratemos de explorar las dinámicas musicales de los años de la Independencia en relación con unos cuantos aspectos de la vida social, esbozando de paso algunas conclusiones.

La Independencia de la Nueva Granada: Música y Sociedad

La independencia de Colombia no fue un hecho aislado ni del todo inesperado. Este se encuentra inscrito por un lado, en el contexto de las revoluciones americanas iniciadas desde la segunda mitad del siglo XVIII; y por otro, en el gran marco del establecimiento del mundo moderno en Occidente, en el cual se entrelazan una gran variedad de acontecimientos y procesos de índole cultural, social, económica, política, y científica. En efecto, el proceso de emancipación de las colonias españolas en el Nuevo Reino de Granada estuvo en buena medida bañado por las aguas de transformación provenientes principalmente del continente europeo: las ideas liberales de la Ilustración, el republicanismo, el ascenso de la burguesía, la revolución industrial, el creciente posicionamiento del capitalismo como sistema económico mundial, la crisis del régimen absolutista, la desaparición de los últimos rezagos del feudalismo, y el despliegue cultural del clasicismo y el romanticismo en la literatura y en las artes, entre otros asuntos.²⁷

Por otro lado, la Independencia ha sido muchas veces vista y catalogada como un gran fenómeno de ruptura y transformación. Sin embargo, si bien hubo cambios representativos —sobre todo en el orden político, en un nivel más estructural—, el país siguió conservando muchas de las formas sociales, económicas, culturales, religiosas, y particularmente, fiscales, propias de la época colonial. Las transformaciones en estos aspectos estuvieron más bien relacionadas

24 Ospina.; además, en http://www.encolombia.com/medicina/materialdeconsulta/Tensiometro109_ipialesmasquelajas.htm un artículo de Diego Roselli: “Ipiales: más que lajas y Guaneña”. (Consultado: 3/11/2009 y 20/09/2010)

25 Adolfo González, 108-111; Piñeros.

26 Adolfo González, 110. El documento notarial en cuestión apareció publicado a mediados del siglo XX en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, publicación oficial producida en Bogotá, que funcionó desde finales de los años 40 y durante buena parte de los años 50.

27 Javier Ocampo López, “El proceso político, militar y social de la Independencia” en *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II. (Bogotá: Circulo de Lectores, 1982), 18-19.

con las dinámicas de cambio (o si se quiere de desarrollo) propias de la sociedad republicana, influenciadas estas por una gran variedad de factores, de los cuales la Independencia —como fenómeno político y militar— es solamente una de las variables implicadas.²⁸

La historia del proceso político y militar de la Independencia ha sido largamente documentada desde la época misma del acontecimiento²⁹, y como anota Germán Colmenares, los aportes en términos de los datos y de los hechos relacionados con este proceso han permanecido en buena medida inalterados, si bien constantemente surgen nuevas interpretaciones y análisis de esos hechos.³⁰ Si se miran solo los acontecimientos y los procesos más sobresalientes y conocidos relacionados directa o indirectamente con la Independencia de Colombia tales como la crisis de la familia borbónica a costa de la expansión napoleónica, el movimiento de juntas tanto en España como en América, el grito de Independencia, la Patria Boba, la Reconquista española, la Campaña libertadora, el establecimiento y la disolución de la Gran Colombia, la muerte de Bolívar, y el surgimiento del nuevo Estado nacional, se entiende fácilmente por qué la historiografía tradicional le ha atribuido a este periodo solo una par de décadas. Sin embargo, la comprensión total del fenómeno implica que se le mire por lo menos desde la Revolución de los Comuneros en 1781, (sin dejar de contemplar los antecedentes coloniales), y que la mirada se extienda por buena parte del siglo XIX, para apreciar todo el marco transitorio implicado en el nacimiento de la nueva República³¹.

Pero en medio de los recurrentes y anecdóticos relatos de la expedición botánica, de la historia del florero de Llorente, de la mal llamada Patria Boba y de las discusiones entre Antonio Nariño y Camilo Torres, los fusilamientos y el famoso régimen del terror de Pablo Morillo, o de la Campaña libertadora, se inscribe toda una suerte de tensiones sociales, culturales, artísticas, raciales, e ideológicas que configuran buena parte del proceso emancipador. No obstante, la consideración de algunas de estas cuestiones no ha sido un asunto del todo fácil en historiografía.³² Para empezar, no es suficiente con decir que había tensiones entre las elites criollas y el gobierno español, pues si bien en esto hay mucho de verdad, este tipo de perspectivas han servido también para invisibilizar a otros actores de gran pertinencia social en el fenómeno. De allí que por ejemplo, sea más justo hablar de las tensiones existentes entre los simpatizantes de la corona y los representantes del pensamiento anticolonialista. Y sin embargo, caracterizaciones de este tipo no llegan a ser del todo contingentes si se tiene en cuenta que en cada bando había diferentes matices y niveles de radicalismo, así como diversos intereses y filiaciones políticas, económicas, étnicas, o ideológicas.

Entre los realistas y los patriotas anticolonialistas había elementos de diversos estamentos sociales de la Colonia; pues así como encontramos criollos revolucionarios, hallamos furibundos criollos colonialistas o realistas; y en la misma forma entre los peninsulares, hallamos la dualidad del

28 Ocampo, “El proceso...”, 17-18.

29 Ver: José Manuel Restrepo. *Historia de la Revolución de la Nueva Granada*. (Paris: 1827).

30 Germán Colmenares “La ‘Historia de la Revolución’, por José Manuel Restrepo: una prisión historiográfica” en *La independencia: Ensayos de historia social*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1986)

31 Uno de los mejores trabajos al respecto es el de Hans-Joachim König *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del estado y de la nación de la Nueva Granada, 1760- 1856*. (Bogotá. Banco de la República. 1994)

32 Bonilla; Archila; y Melo.

pensamiento: *tradición y revolución*. Los grupos indígenas, en su mayoría, aparecen ligados a la tendencia realista; y los grupos negros aparecen ligados indistintamente al monarquismo o a la revolución, según el atractivo que se presentara para su interés común de libertad absoluta de la esclavitud.³³

Existen casos interesantes que sirven para ilustrar lo anterior, como por ejemplo la fuerte y prolongada resistencia y oposición de varios grupos indígenas de Pasto frente a los propósitos republicanos de los centralistas liderados por Antonio Nariño en 1813 y 1814 durante la llamada *Campaña del Sur*, y luego, al avance del ejército libertador en los primeros años de la Gran Colombia. De hecho, el propio Bolívar no ocultó su deseo de aniquilarlos.³⁴

En este tipo de cuestiones, que parecen ser preocupaciones exclusivas de los estudios de historia social, la música y la fiesta son variables dignas de ser consideradas. Por una parte, los escenarios bélicos de la Independencia estuvieron regularmente acompañados por música, y concretamente, por recurrentes tonadas que terminarían convirtiéndose en sentidas piezas emblemáticas. Como vimos líneas arriba, es probable que *La Guaneña* haya acompañado de diversas formas algunos de los conflictos entre realistas y patriotas en la zona de Pasto, aunque tales consideraciones traen consigo una recia discusión sobre la validez de la tradición en las reconstrucciones históricas.

Por otra parte, la música fue un elemento fundamental en los festejos públicos, a través de los cuales es posible constatar que a veces las expresiones de respaldo popular no estaban encajadas en marcos rígidos a la hora de mostrar su favorabilidad hacia un bando o unas ideas particulares, sino que eran más bien ambivalentes. De nuevo, la dicotomía entre realistas y patriotas en los años de la Independencia sirve para ilustrar este punto.

Aunque la religión católica tuvo una gran influencia en la conciencia colectiva de un gran conglomerado social, sobre todo para abogar a favor del Rey y su designación divina, no es el único factor a tener en cuenta. Muchas de estas adhesiones ideológicas o expresiones de simpatía hacia los realistas o hacia los patriotas, especialmente entre los indígenas, los esclavos y otros sectores populares, no eran del todo duraderas y estuvieron sujetas a continuos cambios en virtud de diversos intereses. Particularmente, las promesas de manumisión hechas por ambos bandos, así como las discusiones en torno al futuro de los resguardos, estos solían tener un gran peso a la hora de mostrar preferencia por el discurso republicano o por el colonial.³⁵

Tal ambivalencia también se puede apreciar al mirar cuidadosamente algunos festejos públicos de la época. Por ejemplo, muchos de los que en 1808 participaron entusiastas de la Jura de Fidelidad a Fernando VII, dos años más tarde protagonizaron los disturbios del 20 de julio, y nuevamente, pocos años después celebraron sucesivamente la reconquista española y la victoria en el Puente de Boyacá. De hecho, los estudios sobre las festividades de la época dejan ver una

33 Ocampo, "El proceso...", 32.

34 Javier Ocampo López *La Patria Boba*. (Bogotá: Panamericana, 2007), 66; Marco Palacios, y Frank Safford *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. (Bogotá: Norma, 2002)

35 Ocampo. *La Patria...*, 60-61.

gran similitud entre las celebraciones santaferñas por la llegada del virrey Amar y Borbón en 1803 y la entrada triunfal de Simón Bolívar el 10 de Agosto de 1819.³⁶

A manera de cierre

La consideración de los diferentes ámbitos culturales en los que evidentemente las expresiones musicales debieron tener una participación preponderante, permiten apreciar la gran relevancia que los estudios sobre la música en el pasado tienen para los estudios históricos de periodos como el de la Independencia. En particular, una mirada desde la música permite apreciar relaciones de compenetración mutua e influencia recíproca entre las culturas dominantes y clases populares en las primeras décadas del siglo XIX en la Nueva Granada. En efecto, si bien muchos de los productos musicales hundían sus raíces en Europa y en la cultura de las élites, no es apropiado postular una transferencia cultural exclusivamente unidireccional de estas hacia los sectores populares, ni ver a estos como simples receptores pasivos de los materiales culturales y concretamente musicales de las élites.

Como ya se habrá podido dar cuenta el lector, tales planteamientos guardan estrecha relación con las ideas de Bakhtin y Ginzburg sobre la cultura popular, y sin embargo, es importante que futuras investigaciones centren su mirada en las especificidades y en los detalles de las relaciones entre cultura dominante y cultura popular en tiempos de la Independencia.³⁷ Sin duda alguna, la música y los escenarios festivos son algunas de las ventanas hacia una comprensión más certera de dichas interacciones. Es probable que una perspectiva de este tipo brinde herramientas de análisis interesantes para el estudio de la configuración cultural y musical de lo que entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX se empezó a conocer como “música nacional colombiana”. «Pero ésa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión».

No cabe duda que, aunque de manera incipiente, la escenificación musical propia de los años de la Independencia permite apreciar en distintas escalas, etapas primigenias del progreso de un discurso musical tendencialmente más nacional. La apropiación de himnos patrióticos y de canciones emblemáticas es solo una de las variables implicadas dentro del arsenal de preguntas e investigaciones que todavía esperan por salir a la luz. Esperemos que no se necesiten otros doscientos años para que los temas de la Independencia se vuelvan a poner de moda. Amanecerá y veremos.

36 Marco González. “Santafé como escenario de las fiestas de la independencia”. Cátedra Bogotá: La vida cotidiana en la Bogotá de 1910 (Septiembre 2009); Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, 53; José Roberto Ibáñez *La campaña de Boyacá*. (Bogotá: Panamericana Editorial, 1998), 65, 92.

37 Para una síntesis de estas ideas se puede ver la Introducción de Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. (Barcelona: Muchnik Editores S.A., 2001)

OBRAS CITADAS

- Archila N., Mauricio. “Los retos contemporáneos del historiador” en *Revista de Antropología*. N° 2 Universidad del Magdalena. (Septiembre de 2002): 17-25.
- Bonilla, Heraclio. “El bicentenario y el problema de la independencia en Colombia”, 2007.
- Benavides R., Neptalí. “Biografía de La Guaneña”, *Revista Cultura Nariñense*, Vol. 1, No. 1, (Pasto, Julio de 1968): 63-69.
- Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, Bogotá: Fundación de Música, 2000.
- , “Música colombiana: pasado y presente” en *A tres bandas*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural exterior de España: Ediciones Akal, 2010. Pp. 247-274.
- Bermúdez, E. y Cortes, J. “Musicología en Colombia: Una introducción” en *Textos (5)*. Publicación del Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Colmenares, Germán. “La ‘Historia de la Revolución’, por José Manuel Restrepo: una prisión historiográfica” en *La independencia: Ensayos de historia social*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- Duque, Ellie Anne. “La Cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX” en *Gran Enciclopedia de Colombia*. Colombia: Circulo de Lectores. 2007, Pp. 89-110.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores S.A., 2001 (1976)
- González Hernández, Adolfo. “La música del Caribe Colombiano durante la guerra de Independencia y comienzos de la República” en *Historia Crítica 4*, Jul-Dic, 1990, Pp. 85-112. Revista del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes.
- Melo, Jorge Orlando. *Historiografía colombiana, realidades y perspectivas*, 1996 (versión pdf)
- Ocampo López, Javier “El proceso político, militar y social de la Independencia” en *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II. Bogotá: Circulo de Lectores, 1982, Pp. 15-132.
- Ocampo López, Javier. *La Patria Boba*. Bogotá: Panamericana, 2007
- Ospina R., Sergio. “Música para amores, desamores, guerras y fiestas. Una historia doble de la Guaneña”, 2009. (Publicación pendiente).
- Perdomo, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Ediciones ABC, 1963.
- Piñeros Corpas, Joaquín. Textos incluidos en el trabajo discográfico *Música de la época del Libertador Simón Bolívar y otras obras del sentimiento histórico colombiano*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional de Folclor.
- Tovar Z. Bernardo. “Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana”, en Javier Pérez Siller y Verena Radkau García (coord.) *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*. México: Universidad Autónoma de Puebla – Instituto Georg-Eckert, 1998, Pp. 125-169.