



UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

PROYECTO CURRICULAR LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS

EN CIENCIAS SOCIALES

Presentado por:

DIANA MILENA MORENO VILLAMIL

VERÓNICA MILENA REINA BAQUERO

Directora:

MARIA MARCELA CARDONA PRIETO

Monografía:

RELACIÓN DE LA ESTRUCTURA SOCIO-POLÍTICA EN LA MÚSICA Y LA DANZA
FOLCLÓRICA DESDE 1920 A 1948 EN COLOMBIA EN EL EJE MUSICAL CENTRO –
ORIENTE (CUNDINAMARCA-BOYACÁ Y SANTANDERES)

COLOMBIA

2016

Presentado por:

DIANA MILENA MORENO VILLAMIL

VERÓNICA MILENA REINA BAQUERO

Monografía:

RELACIÓN DE LA ESTRUCTURA SOCIO-POLÍTICA EN LA MÚSICA Y LA DANZA
FOLCLÓRICA DESDE 1920 A 1948 EN COLOMBIA EN EL EJE MUSICAL CENTRO –
ORIENTE (CUNDINAMARCA-BOYACÁ Y SANTANDERES)

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

LIC. EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES

COLOMBIA

2016

Contenido

1.	Introducción	6
2.	Justificación	10
3.	Teoría	12
4.	Pregunta de investigación.....	12
5.	Objetivos	13
5.1	Objetivo general	13
5.2	Objetivos específicos.....	13
6.	Mapa conceptual.....	14
7.	Categorías, subcategorías y enunciados.....	15
8.	Tablas y figuras.....	23
8.1	Figuras	23
9.	Estado del arte.....	24
10.	Marco Teórico	37
11.	De lo Metodológico	47
11.1	Introducción.....	47
11.2	El camino recorrido.....	48
11.2.1	Camino de lo empírico.....	50
11.2.2	Camino de lo hermenéutico	52

11.2.3 De lo analítico	54
12. Capítulo 2:IDENTIDAD NACIONAL VS IDENTIDAD REGIONAL.....	56
13. Capítulo 3:CONFLICTOS SOCIOPOLÍTICOS Y SU RELACIÓN	68
CON EL FOLKLORE.....	68
14. Capítulo 4:ENTRE CAMPESINOS Y ELITE: EL DISFRUTE DE LA MÚSICA Y LA DANZA FOLCLORICA.....	80
15. Capítulo 5:APUNTES FINALES.....	92
16. Bibliografía	95

Tabla de ilustraciones

FIGURA 1: **DIAGRAMA DE PROYECTO**14

FIGURA 2: **MAPA CONCEPTUAL DE EJES MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA.**23

ILUSTRACIÓN 1: **EL PROGRAMA**..... 64

ILUSTRACIÓN 2: **EL PASILLO** 83

ILUSTRACIÓN 3: **EL PASILLO EN BOGOTÁ** (SECTORES SUPERIORES) 86

ILUSTRACIÓN 4. **CELEBRACIONES EN SUTATENZA, BOYACÁ.** 87

ILUSTRACIÓN 5: **LA GUABINA**..... 89

1. Introducción

El presente trabajo aborda la influencia que se efectuó desde la estructura socio-política presente entre las décadas 20 y 40 (específicamente año '48),¹ a principios del siglo XX en la Zona Andina Centro-Oriente —comprende los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca— en expresiones artísticas, como la música y la danza folclórica; y comprender de esta manera que el arte es reflejo de los procesos de transformación de una sociedad, además que el cuerpo —en su ser y su hacer— es el protagonista² de la sociedad.

Las sociedades modernas se constituyen como núcleos independientes que adoptan, construyen y transmiten prácticas cotidianas y costumbres que los diferencian de otros; es decir constituyen una identidad.³ Esta construcción independiente de la estructura social es posible evidenciarse en Colombia; país dividido y subdividido cultural y geográficamente en seis regiones, cada una de ellas con costumbres, prácticas, saberes, alimentación y expresiones distintas.

¹ Esta delimitación específica del final de periodo de estudio no es casual, a partir de este año, se presentara un cambio como lo dice (Tovar Pinzón, 2007) “La realidad es que Bogotá cambió a partir de 1948 no solo por la destrucción a causa de la gran insurrección del 9 de abril, sino porque un interminable aluvión de gentes que recorría caminos, ríos y montañas desembocaba en aldeas, municipios, capitales de departamentos, ciudades medianas y grandes núcleos como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla”

² 1. m. y f. En una obra teatral, literaria o cinematográfica, personaje principal de la acción. (RAE, 2001)

³ En términos de Mao Tse Tung, “identidad significa: 1. la existencia de cada uno de los aspectos de una contradicción en el proceso de desarrollo de una cosa presupone la existencia de su contrario y ambos aspectos coinciden en un todo único. 2. sobre la base de determinadas condiciones, cada uno de los aspectos contrarios se transforman en su contrario” (Tse-Tung, 1937, pág. 360). Tomar esta categoría implica hacer una relación con el pensamiento de Bourdieu en la medida en que la existencia de una identidad no es necesariamente algo que describe a un grupo poblacional, sin embargo la diferencia radica en que para Mao los contrarios son complementarios y pueden llegar a ser su contrario mientras que en el pensamiento de Bourdieu la existencia de los contrarios solo es posible cuando uno se identifica como un “uno” y a partir de ahí lo externo a uno se convierte en un “otro”, diferente y no complementario.

La sociedad colombiana ha desarrollado un particular acoplamiento de su cultura; pues diferentes dinámicas históricas han mostrado su constitución en un profundo conflicto sociopolítico y cultural en tres ejes particulares: los procesos de colonización —tanto externas como internas⁴—la complejidad geográfica del territorio y las características de los grupos poblacionales plantean la posibilidad de constituir nuevas formas o estructuras sociopolíticas y culturales que constituyan las sociedades.

Los procesos de colonización son posibles evidenciarlos en la conquista y la colonia hispánica, sobre los cuales se produjeron diferentes estructuras sociales, políticas, económicas y culturales; por ejemplo, la mita⁵desarrolló un proceso amplio de aculturación por parte de los encomenderos a los pobladores nativos, lo que llevó a la separación de las comunidades, debilitando los *habitus* de la población la mezcla de la cultura que con mayor influencia sobre la región andina reconoce el hecho que sus procesos culturales estén relacionados con aquello denominado mestizaje, visto como proceso racial, étnico y cultural, que engloba el grupo poblacional al que está dirigida la investigación.

⁴ A este respecto, nos referimos a los procesos de aculturación externos vividos durante los períodos conocidos como conquista y la colonia, donde la cultura del territorio americano entra en conflicto con la cultura hispánica; y frente a los procesos de aculturación internos nos referimos a aquellos que se han proyectado como regionalismos y que pretenden imponerse como mejores o identitarios de la nación.

⁵ “La mita fue una institución colonial consistente en la obligación que tenían los indígenas de trabajar en ciertas actividades económicas a cambio de un salario. Esta forma de organización del trabajo indígena tenía un origen precolombino; pueblos como el Inca y el Chibcha la conocieron. La diferencia fundamental entre la Mita Precolombina y la Mita Colonial es la presencia de un **salario** en esta última. Existieron varias clases de Mita: La **Mita Agraria** para el trabajo en las haciendas, duraba de tres a cuatro meses y también se le conoció con el nombre de “Concierto Agrario”; La **Mita Minera** que se desarrollaba en las minas por un período de diez meses, y la **Mita de Obrajes** que se realizaba en las incipientes fábricas de tejidos y paños. La mita causó la desintegración de la comunidad indígena y rompió el vínculo de ésta con la tierra.” (Sena, 2007)

El factor geográfico es posible comprenderlo en autores como Emilio Yunis Turbay quien en su estudio sobre el mestizaje (2003), menciona que lo ocurrido con la cultura antioqueña fue producto de un aislamiento con el resto del país que como consecuencia se puede identificar una *endogamia cultural*; categoría que es transversal en cualquier parte del país, puesto que igual que Antioquia, Bogotá no contaban con una infraestructura vial o de acceso que permita la movilidad del centro hacia afuera o viceversa. Mencionar esta categoría abre el camino para entender por qué Colombia es una nación multicultural, donde cada grupo poblacional conserva una especificidad que reconoce para este momento un repertorio amplio de expresiones artísticas.

A este respecto y para una mejor movilidad investigativa se limitó el trabajo a la zona Centro-Oriente⁶, teniendo en cuenta que comparten los mismos ritmos folclóricos, especialmente bambucos, torbellinos y guabinas (véase figura 1. Ejes musicales). Y por la relevancia política que ha tenido históricamente respecto a la conformación de Colombia como Estado Nación.

Dicho lo anterior se plantean, los siguientes capítulos: **DE LO METODOLÓGICO**, se pretende dar respuesta a los interrogantes ¿Cómo empezamos a pensar en su desarrollo? ¿Qué hicimos? Y ¿Cómo lo hicimos? El segundo capítulo denominado **IDENTIDAD NACIONAL vs IDENTIDAD REGIONAL**, pretende desarrollar los procesos sociopolíticos que se gestaron en Colombia durante principios del siglo XX frente a la constitución de una identidad nacional, manejada por el poder político de la elite del centro del país. El tercero denominado **CONFLICTOS SOCIOPOLÍTICOS Y SU**

⁶ Categoría propuesta por el centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional, para referirse a la región comprendida por los departamentos de Santander, Norte de Santander, Boyacá y Cundinamarca.

RELACIÓN CON EL FOLKLORE, pondrá en discusión las múltiples guerras y conflictos internos con la configuración y establecimiento de una forma de ser representado en la música y la danza folclórica. En cuarto lugar, **ENTRE CAMPESINOS Y ELITE: EL DISFRUTE DE LA MÚSICA Y LA DANZA FOLCLORICA**, propone contar cómo la misma música folclórica se disfruta de forma diferente entre las distintas clases sociales. No se trata de mostrar las costumbres campesinas o urbanas, sino poner en lo cotidiano la relación de las jerarquías (Estructura sociopolítica) con la música y la danza folclórica Y es que poner en evidencia el disfrute de la música folclórica en el día a día, marca de forma patente el hecho de que socialmente existe una brecha entre lo culto y lo burdo⁷, y las pautas de conducta permitidos dentro de ciertos grupos sociales durante el periodo de tiempo escogido para esta investigación. Para terminar, las conclusiones a las que llegamos, con este proceso de investigación, quedan consignadas en el capítulo: **APUNTES FINALES**.

⁷ A este respecto la posibilidad de comprender un relación entre lo socialmente establecido en un época de la historia, permite entender lo culto como aquello que está enmarcado entre lo permitido o socialmente aprobado y lo burdo como las formas de ser de los cuerpos biológicos y sociales no aprobadas en una sociedad jerárquica. Siendo así, lo culto, lo que identifica de alguna manera es comportarse en la linealidad y lo burdo aquello que se enmarca en lo escandaloso y lo curvo. No damos atributos éticos o religiosos de bueno o malo, simplemente son formas corporales de vivir, que dependen de la perspectiva en que se observen y desde que ángulo de la sociedad se perciban.

2. Justificación

El desarrollo de esta investigación tiene grandes implicaciones en nuestra formación personal y profesional, porque la temática escogida permite relacionar dos temáticas de interés “el arte y la sociedad”, relación que es compleja pero interesante y asombrosa.

Esta indagación permite entender la sociedad, no sólo desde la racionalidad sino también desde el campo emocional para el estudio de procesos complejos que se gesta en la sociedad: el ser humano no se compone solamente de los actos racionales ni sus estudios son completamente objetivos respecto a lo que se desea conocer; las emociones, sensaciones, experiencias y otras son también parte del ser humano por lo que descartarla nubla una gran parte de la posibilidad de comprensión de las acciones humanas y de todas sus construcciones.

Si bien en el desarrollo y en la construcción de la historia se habla de personajes que marcaron un hito en la historia poco se habla del cuerpo como principal ejecutor de los procesos presentes en la sociedad. Es por esto que el desarrollo de la indagación propende por buscar el cuerpo en su ser y su hacer, dando a este su papel protagónico en la sociedad. Y aunque tiene contenido histórico, de corte hermenéutico⁸, no pretende

⁸ Referirnos a lo hermenéutico es hacer precisión en el hecho de tomar una realidad y analizar sus deferentes relaciones. Desde Bourdieu y partiendo de tres conceptos importantes el habitus, la hexis y el capital simbólico es posible entender lo hermenéutico como un camino metodológico que permite la comprensión de los escenarios de la realidad social como espacios históricos. Es decir lo hermenéutico está entendido en la posibilidad de releer el texto (la realidad) y construir formas distintas de entender el texto; la sociedad y el agente no son lo “objetivo y lo subjetivo” correspondientemente, sino que hay que entenderlo según la relación entre estos y otros factores que son los que establecen la estructura en la realidad.

hacer análisis histórico de los eventos analizados; aunque tiene corte social y cultural no pretende la elaboración de teorías alrededor de ellas.

3. Teoría

La sociedad ha desarrollado formas de expresar a través de la historia sus diferentes escenarios. La música y la danza folclórica expresan la condición de una sociedad por un largo tiempo y a su vez reflejan dinámicas de comportamiento, pensamiento y sensibilidad. El estudio, establece una conexión entre la sociedad y el arte para ver el cuerpo y los cuerpos que en estas intervienen, entidades conscientes de los procesos históricos sociales; mostrando así su constante interacción como proceso recíproco de cambio entre las expresiones y los sucesos históricos.

4. Pregunta de investigación

¿Cuál es la relación entre las prácticas sociales y políticas, entendidas como las interrelaciones entre individuos o grupos mediadas por el poder y las expresiones artísticas en la música y la danza folclórica entre los años 1920 a 1948 en el eje música centro-oriente comprendido por los departamentos de Santander, Norte de Santander, Boyacá y Cundinamarca (en la división administrativa actual vigente desde 1910)?

5. Objetivos

5.1 Objetivo general

Analizar la relación entre la estructura socio-política y las expresiones artísticas en la música y la danza folclórica durante los años de 1920 a 1948 en el eje musical centro-oriente colombiano.

5.2 Objetivos específicos

- Abordar las estructuras y sucesos sociopolíticos del eje musical centro-oriente colombiano relacionados con la música y la danza folclórica especialmente pasillos y bambucos.
- Comprender la relación reflexiva, de la música y la danza folclórica en los procesos de transformación de la sociedad del eje musical centro-oriente colombiano durante 1920 a 1948.
- Reconocer al cuerpo como protagonista de la sociedad del eje musical centro-oriente colombiano durante 1920 a 1948.

6. Mapa conceptual

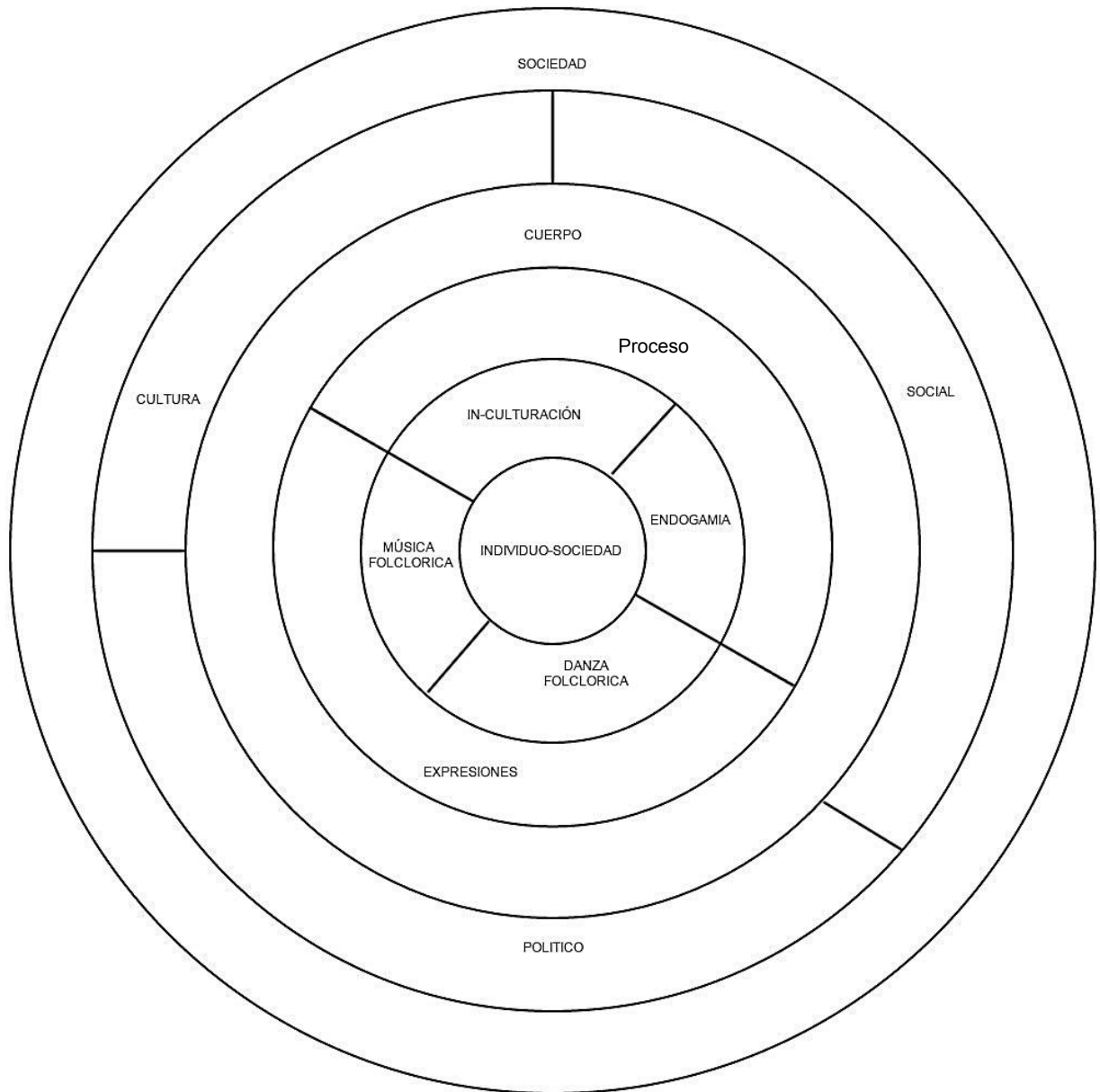


Figura 1: *Diagrama de proyecto*

7. Categorías, subcategorías y enunciados

- I. **Sociedad:** Comprende un conjunto de personas donde se establecen relaciones en un espacio-tiempo a nivel cultural, político y social.

- a) **Cultura:** Comprende las construcciones sociales elaboradas para expresar sus formas de ser, pensar y actuar. Proceso en que se desarrollan diferentes momentos y eventos que se transforman a través de la historia.

- i) **Expresiones:** Todo aquello que quiere dar un mensaje respecto a la forma de ser actuar y pensar.

- (1) **Danza:** Expresión cultural mediante el movimiento del cuerpo.

Baile, acción o manera de bailar. De la misma manera “danzar” es ejecutar movimientos acompasados que si se complementa con el de “bailar” los movimientos acompasados se acompañan con el cuerpo, brazos y pies que se realizan durante el baile comprendido como el festejo en que se juntan varias personas. (RAE, 2001)

Siendo la música y la danza expresiones que van de la mano, nos permitimos presentar una sintética cronología de la historia de la danza; los primeros movimientos se atribuyen al hombre primitivo que con un carácter mágico-religioso expresaba a través de la danza su vida cotidiana, cultos, ritos y

estos a su vez influían los fenómenos naturales; los griegos inspiraban su danzas en la plástica del cuerpo, la lírica, la guerra y la festividad, más tarde en la edad media se ve la danza con un carácter pagano, el renacimiento divulga con fuerza el ballet incorporando la música, el canto y la declamación, los siglos XV y XVI establecen dos estilos de danza: la de sociedad y la teatral que en los dos siglos siguientes se codifica y establecen los fundamentos teatrales; en los siguientes siglos la danza estará influenciada por sistemas rítmicos: Noverre, Delsartre, Dalcroze, dando paso a distintas manifestaciones, que según Marta Castañer (2002) se encuentran:

- (a) **Danza Étnica:** Son las expresiones de un grupo humano en un territorio grande y que sin determinación política pero con claras coincidencias raciales han poblado la zona.
- (b) **Danza Folclórica:** Están relacionadas directamente con procesos sociales, históricos, políticos, económicos, religiosos y culturales que expresan el pensar de una sociedad o grupo pequeño en un territorio pequeño y delimitado por aspectos políticos y/o culturales.
- (c) **Danza Clásica-académica (ballet):** (Francia, S.XVII) De las salas de la corte al escenario, buscando “ligereza en los giros y saltos que buscan la verticalidad y los movimientos aéreos”) (Castañer Balcells, 2002, pág. 43)
- (d) **Danza Jazz:** (S. XX) Surge de la adaptación de los estilos étnicos en que la improvisación toma relevancia. (...) pasa de tener un origen folklórico —mezcla de danzas sociales occidentales y étnicas de otras

civilizaciones— a un sentido eminentemente escénico”. (Castañer Balcells, 2002, pág. 42)

- (e) **Danza Moderna:** (S. XX) Busca precisión en el movimiento y en el gesto corporal, heredado del ballet. Experimenta movimientos corporales contrarios a la danza clásica en la medida en que la postura, es más suelta, dejando de lado la rigidez del cuerpo, propia del ballet. Se busca mantener sobre la tierra los pies y pretende hacer movimientos angulosos y trabajar el cuerpo por segmentos: tronco, piernas, cadera, etc., a diferencia del ballet en el que el cuerpo es puesto en suspensión.
- (f) **Danza Contemporánea:** Parte del pensamiento del individuo para construir una gestualidad y un movimiento corporal que le permita expresar las sensaciones y las emociones.

La danza implica entonces una relación indisoluble entre la música, el cuerpo, la gestualidad, la política, la cultura y la historia, no es sólo un mensaje estético, es un mensaje cargado de símbolos e ideas que los hombres se encargan de construir, para expresar las ideas, los fenómenos, los cambios, etc.; más que un espectáculo, es la expresión de un pueblo y de la sociedad que lo contiene.

- (2) **Música:** Expresión cultural mediante sonidos y silencios que tienden a un orden para ser considerados como tal.

La música, se estima, ha estado presente en todas las civilizaciones humanas, e incluso en la prehistoria; muchos autores la conceptualizan como “un arte en donde se organiza una combinación de sonidos y silencios que sean básicamente agradables al oído y tengan los principios fundamentales de la armonía, el ritmo y la melodía”⁹, sin embargo se han agregado factores como el cultural y el contexto, ya que diferentes tipos de música han nacido en las diferentes épocas de la historia correspondiendo con cambios sociales y culturales.

En cuanto a su clasificación habría tres grandes grupos que varían según diferentes fuentes de consulta como libros especializados, páginas web sobre teoría musical pero a grandes rasgos mantienen estos tres tipos como fijos:

- (a) **La música clásica:** Creada según los grandes músicos de la historia occidental, que requiere años de estudio sobre composición.
- (b) **La música popular, tradicional o folclórica:** Expresa las raíces de un pueblo, además de su sentir, aunque cada autor puede separar a estas tres o agruparlas de forma diferente según criterios de legitimidad y teoría musical.
- (c) **La música contemporánea:** Otros la llaman música comercial, reúne géneros como rock, pop, Hip Hop, Reggae, etc.

⁹ Integración de tres de las definiciones de la RAE respecto a la música: la No.4: “Melodía, ritmo y armonía, combinados”. La No. 5: “Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído”. Y la No 7. “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”. (Real Academia Española, 2016) Se realiza este acople debido a las múltiples definiciones similares de diversos autores, buscando una categoría más generalizada a fin de tener una precisión conceptual para este trabajo.

En occidente, la música ha tenido ocho grandes períodos¹⁰, a saber: Primitivo, se habla de las formas que aún se descubren en que hacía música el hombre primitivo mediante su voz e instrumentos hechos con objetos de la naturaleza como huesos, rocas, castañas, etc. que tienen, presumiblemente un carácter ritual respecto a los diferentes aspectos de la vida, la caza y la muerte; la época de las grandes civilizaciones como la Egipcia, la Griega, la Mesopotámica, la Romana, en donde la música tenía diversos significados y valores; en Grecia era apreciado educativa, moral y espiritualmente, además de darle importancia a los poemas y cantos de relatos; en Egipto sólo los sacerdotes tenían acceso a los conocimientos musicales, mostrando así el alto impacto espiritual en su cultura.

La época medieval caracterizada por los modos romanos y la aceptación del cristianismo en la última etapa del Imperio hace que la influencia religiosa cristiana aquí sea bastante grande, puesto que su mayor exponente (y el más conocido) es el canto gregoriano, ya que se consideraba que la adoración a Dios solo se debía dar mediante la voz humana; aunque también se dio la música profana o no litúrgica, que era la que se daba gracias a los trovadores y juglares. Por otro lado en el Renacimiento comienza el declive de la música sacra, que había rechazado la música instrumental, mientras que esta última comienza su auge, creándose cada vez más música no con fin de alabar sino del disfrute y de la búsqueda de la belleza, centrando todas las artes en lo humano y ya no en lo divino.

¹⁰ Se escoge la periodización de (Fundación Educativa Héctor A. García, 2015) ya que así como el concepto de música de la RAE, este ofrece una generalización de los periodos más grandes de la música occidental, a modo de conceptualización para tener una precisión pues este trabajo no se trata de una teorización musical, sino de un estudio de relaciones ya propuestas dentro de este mismo.

El Barroco presenta una dualidad permanente entre razón y sentimientos, se busca racionalizar la música y sus componentes, como la tonalidad y el ritmo, para así expresar de la mejor manera posible los sentimientos; el Clasicismo abandona la forma recargada del barroco y se vuelve a la búsqueda de formas naturales que complazcan a un público en crecimiento que paga por sus obras: la burguesía, lo que les da más independencia en cuanto a su quehacer pero dependen de un público que quiera o no pagar para escuchar sus obras.

El Romanticismo desarrolla la exaltación de las pasiones por sobre todas las cosas, el arte por el arte se busca aquí, ya que el artista ya no hace obras por encargos sino que realiza lo que desea expresar, problema en ocasiones ya sea por el dinero o porque el público no entienda su obra, se da una búsqueda por la libertad debido a los factores sociales de la época de una burguesía que empieza a gobernar. Y por último la Moderna, contemporánea o del Siglo XX que siendo un periodo con cambios bastante acelerados, también se genera un cambio en la música bastante grande, aparecen multiplicidad de géneros, las obras musicales más conocidas ya no son música de cámara o de orquesta y se van estructurando obras más cortas que las de los siglos pasados mientras sus divisiones crecen según su función, expresión o público.

ii) **Procesos:** La forma en cómo se constituyen las culturas y los cambios que sufren para convertirse en lo que son.

(1) **Culturación:** Proceso dinámico donde se hace presente los cambios culturales, entre modos de vida y pensamiento, que son producto de relación con otras culturas.

(2) In-culturación: Proceso de integración de un individuo o de un grupo, en la cultura y en la sociedad con las que entra en contacto. (RAE, 2001)

(3) Endogamia cultural: proceso en el que no se permite la entrada a culturas o expresiones foráneas, se puede dar en parte por condiciones geográficas de difícil acceso a la zona que impiden el tránsito o un arraigo fuerte a las propias costumbres debido a una cosmogonía marcada, además de una posible endogamia como tal. Por ejemplo, matrimonio solo entre miembros de una comunidad, sociedad o tribu.

(4) Aculturación: se refiere a los espacios que sociales que han recibido influencia de otras culturas.

b) Político: Se refiere a las relaciones sociales enmarcadas, sobre todo, en las ideologías del poder, las normas y las leyes de la sociedad como un contrato entre individuo y colectivo.

c) Social: Comprende la interacción entre los Individuos y la construcción que hacen en la sociedad.

II. Cuerpo: Es una entidad moldeada desde diversos ámbitos, que responde a unas formas y estructuras sociales y que se transforma en la medida en que la mente social se transforme.

a) Individuo: El ser humano se convierte en él en cuanto pertenece a una sociedad e interactúa con quienes también pertenecen a ella.

b) Colectivo: Construcción social de un grupo de individuos que tienen en común la práctica social.

8. Tablas y figuras

8.1 Figuras

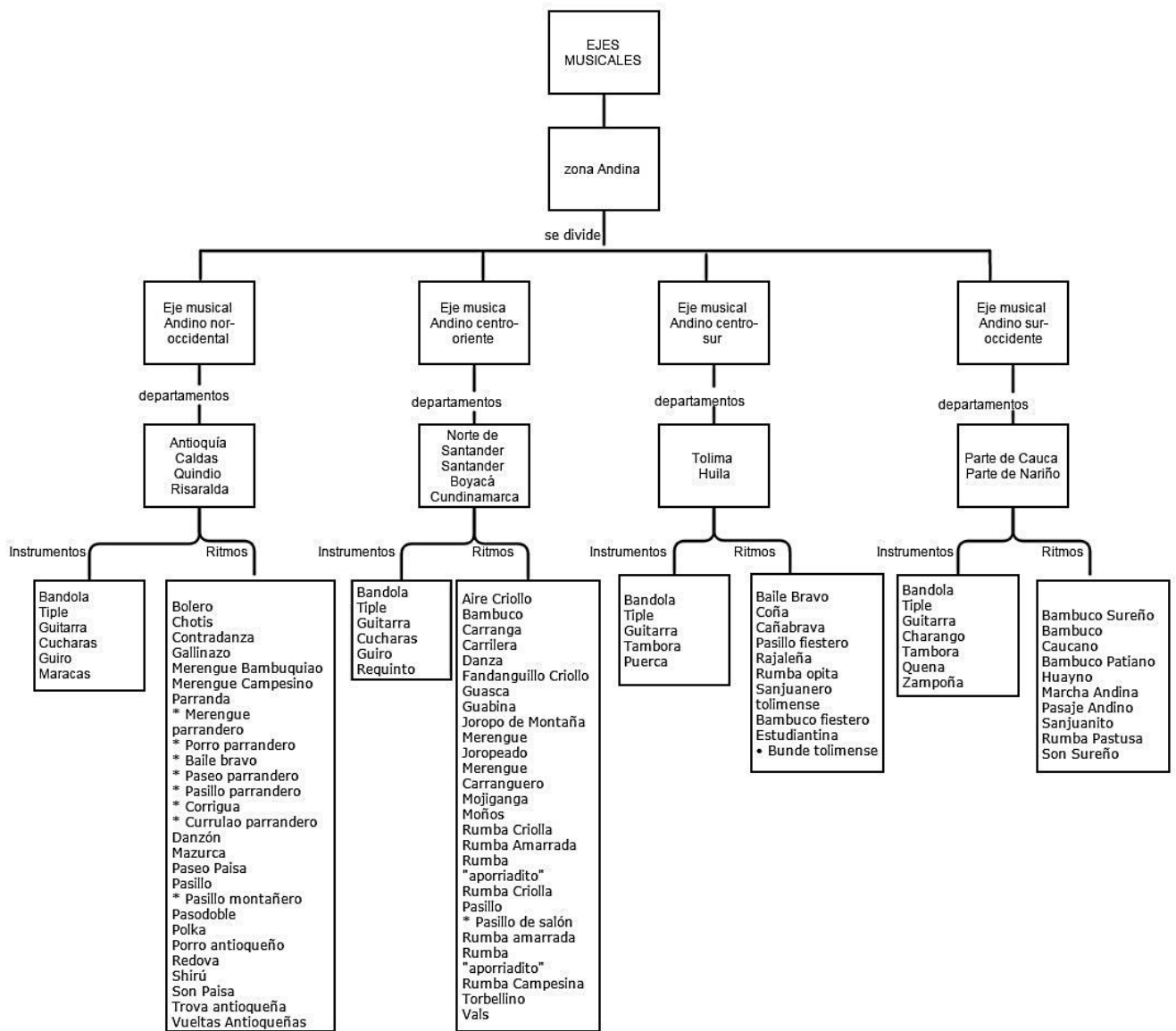


Figura 2: **Mapa conceptual de Ejes Musicales de la Región Andina.** Ejes musicales

(Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia).

9. Estado del arte

El ejercicio investigativo que pretendemos llevar a cabo para la obtención del título de “licenciadas” en ciencias sociales parte de dos preguntas claves, ¿Las prácticas sociales y políticas durante principios del siglo XX intervienen en la música y la danza folclórica como expresiones artísticas? y ¿Se puede evidenciar que la música y la danza folclórica están presentes en las diferentes épocas de la historia, reflejando lo que en esta pasa o por el contrario, se requiere de una comprensión más profunda para evidenciar su lugar como explicación social en esas épocas?

Para dar desarrollo a estos interrogantes se hace preciso indagar sobre los trabajos investigativos que otros han desarrollado, de esta manera conocer en base a los siguientes ejes los caminos que se pueden construir alrededor de la pregunta investigativa: música y danza folclórica, procesos socio-políticos y culturales en el siglo XX en Colombia, región andina colombiana y la relación de estos con el cuerpo.

Para esta investigación es relevante la categoría de folklore en dos expresiones particulares la música y danza, es así que en cuanto a los estudios de folklore o folklore Juan José Prat Ferrer nos habla en “*Sobre el concepto de folklore*” (2006) en la revista *Oppidum* de la Universidad SEK, y desde la perspectiva folclorística de la transformación del concepto de folklore a través del tiempo, mostrando que esas

modificaciones dependen del ajuste epistemológico o metodológico de cada autor, además del sentido que se le quiera dar, resignificando lo que se considera importante y desechando cuanto se considere obsoleto dentro de los conceptos que puedan explicar esta categoría. Según Prant Ferrer (2006), folklore es un concepto difícil de definir debido a las imprecisiones en su uso, por un lado es visto como un fenómeno cultural y social, que puede ser estudiado y que busca la unificación en una “identidad popular” y por otro, una disciplina que investiga sobre estos fenómenos culturales, — aunque actualmente se diferencian con las palabras *folklore* y *folklorística*— de manera general y desde una visión occidental enunciada desde la modernidad, se habla de “folklore” respecto a tradiciones de un pueblo, sobre todo en sus formas artísticas haciendo énfasis en aquellas culturas, que no han tenido un desarrollo especialmente escrito sino de carácter oral y que dan la espalda a procesos “cosmopolitas”¹¹, asociándose, muchas veces con un proyecto de Nación mediante la “Identidad cultural nacional”¹².

¹¹ Se atribuye a procesos, más que a espacios geográficos, que buscan integrar las acciones del hombre en un solo sitio como lo económico, lo social, lo cultural, además de diferentes identidades en una sola, debido al proceso iniciado en la modernidad de formar ciudades y Estados Nación delimitados donde convivían y conviven diferentes tipos de pueblos)

¹² Casos como el de Alemania, donde antes de ser un Estado Nación, era un conjunto de pequeños reinos conectados y en múltiples ocasiones en conflicto, por lo que al momento de agrupar esta diversidad de culturas -se buscaba partir de lo común para unificarlas- en este caso se basó en la identificación mediante el estudio de los grupos étnicos, tanto en su forma física como en lo social y cultural, incluyendo las tradiciones, hacia un ancestro común, para la construcción una posible identidad nacional próxima, cuya base sería el pueblo escandinavo. Así diferentes tipos de investigadores sociales, fueron buscando dentro de las naciones nacientes para establecer “eso” que los constituía como un pueblo específico y que los diferenciaba de las otras naciones también nacientes, especializándose en las características sociales y culturales que yacían en la estructura básica: Después de la Primera Guerra Mundial, esto se expandió a las naciones como Polonia y Checoslovaquia, pues aprovechando el momento trágico que se cernía sobre Alemania, impusieron la marcha de estrategias nacionalistas en contra de las minorías en sus territorios, para legitimar una especie de identidad nacional dentro del nuevo orden geopolítico que les permitiera aprovechar las ventajas del Tratado de Versalles como la adquisición de nuevas regiones y cierta indulgencia hacia agravios que cometieran sobre Alemania. (Johnson, 2000[1983])

Derivado de la cultura entonces, dentro de las prácticas, representaciones y estructuras aparece el folklore, y su ciencia la folklorística, palabra usada para diferenciar lo que se estudia y el conocimiento sobre ello, como otro concepto bastante moldeable a través del tiempo, de quienes lo estudian y sobre todo dependiente de *a quienes estudian*; si cultura se entendía desde occidente como aquello que poseían las clases altas, las elites o grupos privilegiados con una civilización¹³, folklore aparece como su antónimo en algunos estudios pues se le denominaba como folclórico a todo aquello que viniera de grupos considerados rezagados, atrasados o supervivientes en una era de “progreso”:

El profesor de estudios bíblicos y medievales y folklorólogo dedicado a la onomástica, Francis Lee Utley, que intentó integrar los estudios folklóricos estadounidenses dentro de una perspectiva internacional, encontró que de las veintiuna definiciones de folklore que aparecen en el Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend¹¹(1949) de María Leach y Jerome Fried, las palabras “oral”, “transmisión”, “tradición”, “supervivencias” y “comunal” aparecían en más de la mitad, y que otro tanto ocurría con la afirmación de que “el folklore incluye material de culturas primitivas y subculturas que sobreviven en sociedades civilizadas”.(...) Algunas definiciones mantenían la identificación del folklore con una pseudo-ciencia popular, producto de comunidades “primitivas”, salvajes ”o “atrasadas”; así, por ejemplo, John L.Mish (1909-),que fue el primer profesor de chino y japonés en la

¹³ El término civilización, que antes se refería a los pueblos que habían desarrollado un sistema de lengua escrita como el principal en su tradición, actualmente sirve para denominar una estructura más amplia de organización, no dependiente de lo escrito,

universidad de Varsovia, definió el folklore como “todo el cuerpo de creencias populares ,costumbres y tradiciones antiguas que han sobrevivido entre los elementos menos educados de las sociedades civilizadas hasta hoy. (Prat Ferrer, 2006, pág. 235)

Sin embargo, la folklorística cambia sus presupuestos acerca del folklore ya entrado el siglo XX debido a la apertura sobre el pensamiento de las tradiciones de que gente se debe estudiar, al igual que el redescubrimiento del objeto de estudio de la etnografía y la antropología, ya no desde lo que el investigador reconoce como exótico en el otro, por lo que se muestra que no solo los grupos indígenas y rurales tienen tradiciones sino también las clases urbanas y elitistas más grandes, añadiendo la dificultad de delimitar lo que hace a una población urbana o rural -nada más el hecho de considerar el número de población mínima o máxima para pertenecer a una u otra categoría-, lo que abre el campo de estudio: ya el folklore no es solo de las subculturas o pueblos bárbaros, todo grupo humano (aun con el debate de si la comunidad humana existe realmente en estos tiempos donde las relaciones se vuelven transitorias) posee folklore.

Así, transita por diferentes concepciones desde solo la estructura simbólica y tradicional de subculturas bárbaras¹⁴, pasando por la aceptación del material físico que es creado siguiendo las reglas que se transmiten en la tradición:

¹⁴ El autor en el que se basa la conceptualización de Folclor (Prat Ferrer, 2006) se refiere a lo que en los estudios tradicionales etnográficos y sociológicos se refería a pueblos que no tenían escritura como forma de transmisión

(...)Si a esto se añade el punto de vista europeo de que la artesanía y las costumbres quedan incluidas, pero la producción de los pueblos aborígenes se excluye (pues pertenece a la etnografía), totalmente contraria a la visión estadounidense, que excluye la artesanía y solo en los últimos años la ha incluido junto con las costumbres bajo la etiqueta de folklife. (Prat Ferrer, 2006, pág. 235)

Añadiendo ciertos factores para el análisis, encontramos por un lado, el anonimato del material folclórico, esto es, que si bien tiene un autor, su nombre siempre se pierde en la historia o bien no considera proclamarse como tal; su obra se convierte en su uso, en parte del dominio público la cual será recreada, reducida o ampliada según las normas de tradición de su pueblo y los momentos que se consideren apropiados para su uso. Y por el otro, la fiabilidad de los trabajos de autor en factores como tradicionalidad y oralidad: en el primero, las nuevas formas de relación de los cuerpos sociales ya no son continuadas por un largo periodo o físicas del todo y se podrían estar construyendo nuevas tradiciones tan rápidamente como las brechas generacionales se abran cada vez más delgadas y rápidas. En el segundo caso, el de la oralidad —que se pensaba era la única forma de transmisión de los pueblos “iletrados”—hay caracteres folklóricos que no se transmiten ni de forma escrita u oral, como la música o la artesanía, pero tampoco se puede negar que la oralidad hace parte

de su conocimiento y cuya explicación del mundo y de los fenómenos muchas veces se refiere a lo mágico-religioso, en aparente oposición al modelo civilizatorio occidental. (Nota de las autoras)

importante del folklore de algunos pueblos donde el relato es primordial para expresar ideas de identidad.

Algo de lo que sí se ha afirmado en los últimos tiempos es que el folklore ya no se considera una masa de mitos incomprensibles o irracionales del todo que tienen la pura intención recreativa, sino que cumplen un papel social de cualquier tipo como el formativo, explicativo, estructural, etc. De esta forma, en “*Sobre el concepto de folklore*” (Prat Ferrer, 2006, págs. 229-247) se reformula el concepto hasta llegar a un acercamiento más general que permite realizar variaciones a través de los cambios de las Ciencias, pero más importante, de las gentes que se ven involucradas en el proceso de creación y recreación del folklore:

[...] conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio” (Prat Ferrer, 2006, pág. 245)

En un sentido general, la expresión tiene la acepción de una distribución de partes en un orden que compone un todo, en este caso, las partes que componen a una sociedad; en la sociología, definir estructura social es uno de los ejercicios más prolíferos, lo que hace que los significados sean también diferentes según el autor o la línea que lo trabajo en lo que pareciera una dicotomía excluyente, ya sea como una organización con partes estáticas identificables (si se trabaja desde un enfoque objetivo sobre la sociedad como en la escuela estructuralista) similar a una estructura biológica

o como un proceso que cambia conforme a los sujetos que componen y restablecen relaciones entre sí (si se habla de un enfoque social más subjetivo, como la escuela fenomenológica de la sociología, donde el individuo prima sobre el pensamiento de unas partes inmóviles).

En estos mismos estudios, se buscó en la base de datos Dialnet en el mes de febrero, tesis doctorales acerca del tema y las que se encuentran en gran cantidad son españolas acerca del folklore español. En el repositorio de la Universidad Javeriana se encontró un trabajo de grado para Estudios Musicales con énfasis en composición para música comercial de Laura Castaño Isaza “*La música vocal andina, empapada de un nuevo lenguaje*” (2010) que pretende proponer una nueva forma de interpelación del folklore Andino; por tanto ofrece un acercamiento al proceso histórico de la música andina y posteriormente expone su trabajo caracterizado por la mezcla de esta con el pop, puesto que se encamina a la difusión del folklore como música comercial. Si bien el interés de este trabajo no es de nuestro alcance si ofrece la oportunidad de acercarnos al folklore andino y ofrecer una alternativa de análisis desde la industria musical.

Por otro lado José Revelo Burbano en “*León Cardona García: su aporte a la música de la Zona Andina Colombiana*” (2012) ofrece un acercamiento a los cambios que se presentaron durante el siglo XX en la música folclórica andina, puesto que el maestro León Cardona incorpora nuevos instrumentos para la interpretación y creación de la música andina colombiana en esta medida ofrece un estudio de estructura musical que permite desglosar la necesidad ver desde lo social la relación de la música folclórica con momentos históricos particulares.

En la misma línea temática, es decir, en la exposición de la producción folclórica desde instrumentos, influencias y estructuras musicales propias y extranjeras; aparece el texto de Luis Fernando León Rengifo *“La música instrumental andina colombiana 1900 - 1950”* (2003) que si bien es en su mayoría ofrece un repertorio sobre la música que se tocaba en los conjuntos y estudiantinas musicales de aquella época, muestra también su importancia en la preservación de ciertos ritmos y de los cambios musicales en Colombia en ese lapso de tiempo. Consecutivamente José Manuel Gaviria Ayala, en su trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en Música *“Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira”* (2009) desarrolla un apartado sobre la contextualización histórica y geográfica de la región andina, así como los instrumentos y aires musicales más importantes e influyentes para esta región, todo encaminado al desarrollo de una didáctica que permita enseñar la música en los colegios e incentivar el uso del folclor andino colombiano.

En cuanto a los procesos sociales, políticos y culturales, Piñeros Cifuentes en *“Análisis de la concentración del poder en Colombia a través de los linajes presidenciales del siglo XX. Estudio de caso: familia Ospina, López, Lleras y Pastrana”* (2012) pretende mostrar que luego del dominio español, se mantuvo la raíz monárquica en cuanto al sostenimiento del linaje político y económico en la presidencia de la República en el siglo XX; las consecutivas rotaciones de los mismos apellidos ya conocidos postulantes a la presidencia dan cuenta de que el “abolengo” o provenir de una familia con rango sigue siendo importante a pesar de un siglo después de la Independencia del país. Este trabajo nos llama la atención en la medida en que nos

permite entender que la estructura política del país ha estado enmarcada en la concentración del país en un grupo de familias particulares por lo que no sería descabellado pensar que el folclor pueda estar enmarcado en esas pretensiones de poder.

Políticamente, Colombia mantuvo un perfil bajo en cuanto a relaciones internacionales debido a la “Guerra de los Mil Días” y la pérdida de Panamá, este es el tema central del texto *“La doctrina respice polum (“Mirar hacia el norte”) en la práctica de las relaciones internacionales de Colombia durante el siglo XX”* de César Augusto Bermúdez Torres (2010) donde la doctrina *respice polum* tenía como centro mirar hacia Estados Unidos en vez de a los vecinos y se mantuvo hasta bien entrados los 60 donde las relaciones políticas se volvieron hacia los vecinos en la forma *respice similia*, es decir, mirar a los semejantes. Este estudio ofrece una panorámica importante de un país que se constituye en unas formas particulares hacia el exterior, importante para entender que un país es producto de las relaciones internas pero también externas, aunque estas últimas no serían nuestro interés investigativo.

Dentro de los objetivos de la investigación, el uso, lenguaje y signos del cuerpo son elementos de análisis que se hacen relevantes para visualizar las prácticas sociales y culturales representadas por la sociedad colombiana a principios del siglo XX, así, Ana Martínez Barreiro nos ofrece este acercamiento en su artículo *“La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”* (2004) reconociendo la profundidad de la relaciones entre la vida social y el cuerpo. Igualmente el profesor García Julián en la página de web de Universidad Nacional sede Manizales nos ofrece un recorrido por *“El cuerpo como cultura. El cuerpo como un objeto cultural”* (s.f.)

presentando diferentes nociones en torno al cuerpo y cómo éste se constituye en diferentes escenarios sociales y culturales, ofreciendo un camino de análisis de lo biológico a lo semiótico.

El cuerpo desde el siglo XIX ha tenido gran importancia no sólo para los teóricos sino también para los Estados y las sociedades de poder, en esta medida Andrés Klaus Runge Peña y Diego Alejandro Muñoz Gaviria en *“El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del siglo xx: el cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda”* (2005) artículo en el cual sustentan como en esta época el cuerpo debía formarse en relación a los prototipos europeos, creyendo lograr la perfección considerando la eugenesia por un lado el mejoramiento del fenotipo racial y por el otro el mejoramiento de las condiciones socioculturales, rechazando los aportes de las demás comunidades que aportaron históricamente al tipo de nación mestiza colombiana; el cuerpo aparece aquí como una forma de clasificación de la jerarquía social y de una superioridad de clase, y la cultura como una forma de estereotipar y reglamentar comportamientos de clase que permitan hacer una brecha más grande en cuanto a distinciones.

El cuerpo implica dimensiones amplias que van más allá de las planteadas por la biología, debe visualizarse como una estructura cargada de emociones, sentidos, pensamientos, creaciones, cultura, etc. El cuerpo desde la dimensión socio-biológica es “una base biológica pre-social sobre la cual se fundan las súper-estructuras del yo y de la sociedad” (García Gonzales, s.f.)

*(...) Turner (1985) da dos razones para justificar su descuido académico del cuerpo. En primer lugar, la teoría social, concretamente la sociología, heredó el dualismo cartesiano que daba prioridad a la mente y a sus propiedades de conciencia y de razón sobre el cuerpo y a sus propiedades de emoción y de pasión. Además, como parte de sus críticas tanto del conductismo como del esencialismo, la tradición sociológica clásica tendió a evitar las explicaciones del mundo social que tenía en cuenta al cuerpo humano, centrándose en su lugar en el actor humano como un creador de signos y de significados. Asimismo, la preocupación sociológica por la historicidad y el orden social en las sociedades modernas, a diferencia de las cuestiones ontológicas, no parecía involucrar al cuerpo. Tal como arguye **Turner**, en lugar de naturaleza-cultura, la sociología se ha preocupado del yo-sociedad o de la agencia-estructura. Otra razón para el olvido del cuerpo es que lo trató como un fenómeno natural, no social, y, por consiguiente, no como un objeto legítimo para la investigación. (García Gonzales, s.f.)*

Es preciso que la noción de cuerpo biológica no se deje de lado, en la medida en que esta es una construcción material biológica que posteriormente desde las Ciencias Sociales se hará lectura desde distintas perspectivas que convergerán en reconocer el cuerpo como entidad histórica, social y psicológica, al que se le atribuyen ciertas características y prácticas que se desarrollan alrededor de él.

El cuerpo es una entidad moldeada desde diversos ámbitos, que responde a unas formas y estructuras sociales y que se transforma en la medida en que la mente social se transforme:

(...) Norbert Elías (1978) señala las formas en que nuestra comprensión y experiencias modernas sobre el cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan al siglo XVI. Examina de qué modo los desarrollos históricos, como la centralización cada vez mayor del poder en manos de un número más reducido de señores con la aparición de la aristocracia y cortes reales, sirvieron para frenar la violencia entre las personas y los grupos, e inducir a un mayor control social sobre las emociones. Las cortes medievales exigían códigos de conducta cada vez más elaborados e instauraron en los súbditos la necesidad de controlar sus cuerpos para convertirse en personas con «buenas maneras» y «cívicas» (García Gonzales, s.f.)

Con el desarrollo de la visión antropológica sobre el cuerpo, se establecen dos tipos de intereses que enmarcan el estudio simbólico del cuerpo, por un lado la antropóloga Mary Douglas quien considera el cuerpo como un sistema primario moldeado por fuerzas sociales, y caracteriza dos tipos de cuerpo, el cuerpo físico y el cuerpo social. Afirma que “el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico” (Martínez Barreiro, 2004), en esta medida el cuerpo es un medio de expresión que se encuentra en un espacio donde interactúan fuerzas como la cultura y la presión social que determinan su constitución.

Por otro lado Eduardo Galak (2010) desarrolla un análisis del concepto de cuerpo en Bourdieu:

(...) La idea de cuerpo en Bourdieu está asociada con los habitus, con las hexis corporales y con los capitales simbólicos. Es decir, con la “socio—historización” de sus categorías de percepción, apreciación y acción, con las actitudes corporales que devienen por la encarnación de las estructuras sociales y con las proyecciones que éstas les generan a los agentes respecto al cuerpo como simbólico, bien intercambiable y posible de ser simbólicamente utilizado en la práctica. (Galak, 2010, pág. 87)

10. Marco Teórico

El cuerpo ha sido una categoría que desde finales del siglo XIX se ha convertido en una preocupación para los teóricos en Ciencias Sociales, pues si bien la sociobiología había considerado que la biología no hacía parte de la cultura¹⁵, autores constructivistas como Douglas, Foucault, Goffman y Turner retoman la idea del cuerpo como parte de la cultura y no como determinismo biológico o base pre-social.

En este camino del cuerpo¹⁶ como parte de la cultura y producto social, la teoría sociológica de Bourdieu (Barrera, 2011) orienta el trabajo teórico a ver y entender el

¹⁵ Entendiendo la cultura como un proceso histórico, Denys Cuche ofrece una perspectiva académica que permite ver el significado como un interrogante, puesto que se pretende dejar de lado la visión academicista de la cultura como una categoría estática y un tanto elitista. Este estudio es reseñado y analizado por María Cao, mostrando que la pretensión de Denys es una renovación conceptual de cultura y de la cual se referencia aproximaciones a otros conceptos, como el de aculturación que “resulta un proceso dinámico que se manifiesta en situaciones de dominación y subordinación en que se presenta, por un lado, una “selección” y, por otro, una “resistencia” a los préstamos culturales, y en la que “antiguos significados son atribuidos a elementos nuevos”, es decir, son reinterpretados, tal como lo plantea Herskovits”. (Cao Leiva, 2004) O “culturación” que pretende significar una construcción de sus sentires, orígenes, devenires y procesos de transformación, para signar a este proceso (en vez de cultura) una categoría dinámica de construcción, deconstrucción y transformación constante. En este marco de la cultura como proceso en construcción se hacen visibles dos expresiones artísticas que llevan de la mano el conjunto y conglomerado de representaciones sociales que se llaman cultura, dichas expresiones son la música y la danza que han sido transformadas con el devenir de la historia de los seres humanos y donde su relación se ha configurado de forma muy estrecha.

¹⁶ Desde la noción de cuerpo como producto social, es decir, como producto de las relaciones productivas y materiales de la sociedad en autores como Karl Marx, Pierre Bourdieu y Michel Foucault, quienes reflexionan en torno a esta temática atribuyendo a su constitución diferentes aspectos sociales, culturales y/o históricos. En el caso de Marx, (Barrera, 2011) la historia del hombre se ha definido por las relaciones de producción y la lucha de clase, como resultado de una división social del trabajo, en la que están presentes los dueños de los medios de producción y quienes realmente los trabaja; el cuerpo aparece entonces, como lo que el proletariado vende a los dueños de los medios de producción para conseguir bienes —dinero— y, al mismo tiempo, lo que el dueño de los medios de producción usa para ganar dinero y plusvalía. Es el cuerpo el que lleva a cabo la acción definitoria de la historia humana, y en el caso particular de los obreros el que se presta como única fuente que se posee para lograr de forma restringida movilidad social. Por otro lado el pensamiento de Michael Foucault (Barrera, 2011) propone que el cuerpo es producto de una relación con el ser, lo que es igual a lo corporal y lo humano, dicha relación existe como producto de una construcción histórica de disciplinamiento; que es resultado de la ejecución de un sistema político por el cual se

cuerpo—como categoría principal — dentro de una existencia social objetiva y otra subjetiva. En el marco de la existencia objetiva están las estructuras independientes de la conciencia que atrae del campo, es decir, del espacio de construcción del *habitus* — entendidos como conjunto de disposiciones duraderas que determinan el actuar, el sentir o el pensar—que están inscritos en el cuerpo —resultado de las luchas históricas y en el cual se ven reflejados los consensos de dominación que en estas se crean—, por lo que se establecen condiciones similares de existencia y una distribución desigual de rasgos corporales que permite identificar los cuerpos legítimos —dominan— y los cuerpos ilegítimos —dominados— dentro de una estructura social determinado como Clases Sociales.

Para Bourdieu el *habitus* es “plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El *habitus* es una subjetividad socializada” (Bourdieu & Wacquant, 1995 , pág. 87), es decir producto de la existencia subjetiva de lo social en la que están presentes la percepción y los pensamientos que sobre la realidad se tiene. El *habitus* establece entonces, un lazo con el aspecto socio-cultural en la que confluyen las relaciones sociales de dominación y producción y la construcción histórico-social, por lo que se determinan los principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que establecen en los cuerpos individuales perspectivas de cómo sentirse a gusto o no, modelando el destino social del cuerpo; aquí se evidencia el segundo lazo del *habitus*, que es con lo individual

controlan los comportamientos sociales humanos a partir de la disposición de mecanismos de objetivación, dispositivos de disciplinamiento y regulación corporal con un solo propósito, crear sociedades disciplinadas y cuerpos dóciles. Acusando a los cuerpos que se desalineen como locos, enfermos, delincuentes, entre otras atribuciones sociales y corporales.

desde donde lo social se moldea la percepción sobre el propio cuerpo en los aspectos físicos y estéticos. Así la noción de cuerpo en Bourdieu que es analizada por Galak sería:

(...) Los habitus, las hexis corporales y los capitales simbólicos son inseparables para la comprensión del concepto cuerpo en la literatura bourdieuana. En otras palabras, pensando a Bourdieu a partir de Bourdieu, no se puede comprender qué es el cuerpo sólo por los habitus, ni sólo por la hexis corporal ni aún por el capital simbólico en sí mismo, sino en sus relaciones. (Galak, 2010, pág. 87)

Entender el cuerpo en el sentido teórico de Bourdieu es comprenderlo como capital simbólico en la medida en que implica ir más allá del factor natural o biológico de las prácticas, es decir las prácticas corporales de los agentes sociales están determinadas por el *habitus* y la *hexis corporal* puesto que los cuerpos son producto de representaciones simbólicas construidas desde las estructuras sociales y expresadas en las prácticas; así este proceso podría entenderse de forma cíclica, las estructuras sociales —*habitus* y *hexis*— forman y condicionan cuerpos y estos cuerpo en sus prácticas configuran y reproducen estructuras sociales.

(...) La hexis corporal es la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar y, por ende, de sentir y de pensar. La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de la oposición entre lo recto y lo curvo (o lo

curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad. Como lo atestigua el hecho de que la mayoría de las palabras que designan posturas corporales evocan virtudes y estados del alma, estas dos relaciones con el cuerpo están preñadas de dos relaciones con los otros, con el tiempo y con el mundo y, por ende, de dos sistemas de valores. (Galak, 2010), “El Kabila es como el brezo, prefiere romperse antes que doblarse” (Bourdieu, 2007 [1993], pág. 113).

Así entender el cuerpo desde la perspectiva de Bourdieu es entender la relación entre *habitus*, *hexis* y capital simbólico; puesto que requiere entender el cuerpo como producto y productor de estructuras sociales, en esta medida el cuerpo tiene un sentido plural puesto que conceptualmente se habla de un ente individual, pero también del producto relacional dentro de las estructuras sociales, y que indiscutiblemente está mediado por el tiempo.

Sí considerando la categoría cuerpo como producto social es posible entender que el ser humano es producto de relaciones de dominación y reproducción, también es pertinente involucrar otros aspectos para entender la noción de cuerpo en el arte, como lo son los sentidos, el lenguaje y la emociones sociales que sobre los procesos socio-políticos, sobre sí mismo y los otros, se crean colectivamente en la dimensión cultural.

Este recorrido por diferentes autores lleva a enfocar la categoría de cuerpo bajo la mirada desarrollada por Pierre Bourdieu, pues permite ver que el cuerpo individual o físico se moldea frente a la construcción cultural que constituye la sociedad a través de las expresiones artísticas como reflejo de la sociedad. Para así, entender el cuerpo como una entidad moldeada desde diversos ámbitos, que responde a unas formas y estructuras sociales y que se transforma en la medida en que la mente social se transforme.

Si bien autores como Foucault—desde el análisis realizado por Oscar Barrera Sánchez (Barrera, 2011)— nos permite entender el cuerpo en un campo importante de las relaciones sociales y el poder, el marco de la investigación no requiere un acercamiento a las formas o dispositivos que se usan sobre los cuerpos para su constitución, y aunque claramente el pretender estudiar la influencia de la estructura sociopolítica —entendida como cuerpos sociales estructurados y delimitados que representan de alguna manera la construcción y organización de los imaginarios de individuo y sociedad que orientadas por un grupo o todos los miembros buscan interés particulares o colectivos para su organización social— sobre las expresiones artísticas folklóricas requieren de alguna relación de poder, esta no es una categoría relevante para la investigación. Bourdieu por su parte nos ofrece un camino aproximado a concebir el cuerpo desde lo individual, lo social, lo simbólico y la relación entre estos que se configura y se expresa a través de la cultura.

La cultura entonces es posible de entender desde la teoría de aculturación; es así que ofrece dos caminos de investigación, por un lado partir de la cultura para entender la aculturación y por el otro, partir de la aculturación para entender la cultura,

plantea la presencia de unas leyes sociales que intervienen en la constitución de la cultura de forma libre en un principio y planificada cuando se piensa en transformarla.

La aculturación fue manejado, inicialmente, que un pueblo veía subyugada su cultura debido a la intervención de otro pueblo que imponía la suya en medio de conquistas o encuentros, lo que no suponía una desaparición completa de ella —pues sería entonces etnocidio— sino la supervivencia de esta mediante ciertos actos como la trasposición de símbolos y la desobediencia a la cultura externa mediante gestos como no legitimarla dentro de los cánones sociales de la vida cotidiana. Más tarde, el concepto se abrió para dejar la noción de imposición y pensar en un intercambio: la cultura de un pueblo imbuido en este proceso no se veía perdida ya, sino que adquiría o asimilaba patrones nuevos y elementos que fueran simbólicos o físicos externos que darían forma a una nueva forma cultural en su sociedad.

Es así que se abre paso al estudio de la cultura desde la aculturación: la cultura como estructura con leyes establecidas que, en ocasiones, se ve enfrentada con otra donde habría variados caminos que seguir como lo son la subyugación que sería considerada el primer caso o el intercambio que abre paso a nuevos elementos culturales seleccionados que perviven con los anteriores ya inscritos y que re escriben nuevas formas de normas y pensamientos.

El concepto de cuerpo y cultura ha cambiado en Ciencias Sociales, se ha trabajado bajo determinismos biológicos, sociales y culturales, teorías antropológicas, sociológicas, psicológicas e históricas; se ha llegado (y esto no como un fin, sino como un proceso genealógico del pensamiento) a ver que más allá hay todo un sistema que

hace que los dos no solo dependan de lo simbólico o de lo biológico, sino de ambas partes y de otros factores, pues como dice Morín, en Introducción al pensamiento complejo, los fenómenos de todo tipo hacen parte de un entramado complejo donde múltiples cosas están interconectadas y se forman a sí mismas recíprocamente.

Para dar desarrollo teórico al concepto de cultura y desde el punto que se ha ido desarrollando el concepto de cuerpo, podemos entender que esta es producto de dos factores uno histórico y otro social, los cuales se encuentran en constantes interconexiones conflictivas con los distintos campos de la sociedad.

“Las culturas nacen de relaciones sociales que son siempre relaciones desiguales” (Cuche, 1996) por lo que su desarrollo se da en un campo de tensión y conflicto en dos situaciones, de una cultura con otra o entre un grupo de cuerpos individuales “que ocupan posiciones desiguales en el campo social, económico y político” (Cuche, 1996), por lo que se presentaría así un estructura jerárquica en las sociedades.

Siguiendo esta línea, los intereses particulares han hecho que la ciencia plantee desde diferentes perspectivas categorías como cultura y folklore: el primero estaba orientado a caracterizar el privilegio de los pueblos más desarrollados y se designaba según las formas escritas de lenguaje que hubieran desarrollado diferenciándolos de pueblos conocidos como bárbaros por no tener escritura. De esta forma se podía establecer teóricamente las razones por las cuales ciertos pueblos se tomaban el derecho de dominar a otros como individuos y como civilización y de esta forma

hacerlos legítimos por medio del “conocimiento válido”, aunque realmente no fueran legítimos y solo quedarán con un estatuto de legalidad conceptual.

Según Max Weber (2002 [1922]) una sociedad se caracteriza por una organización jerárquica en la que convergen intereses opuestos por lo cual los conflictos son útiles y necesarios, y aunque puede existir un interés común, los miembros no están interesados en construir un todo. Teniendo clara esta idea es posible señalar que la cultura es un sistema de representaciones en el cual se establecen formas de ser, pensar y actuar que se reflejan en los cuerpos individuales y sociales, y que están mediados por campos políticos, sociales y económicos.

En este camino estamos comprendiendo cultura como un sistema que si bien se organizó, también transmite todo ese entramado a través de un lazo sociocultural expresado en relaciones sociales de dominación y reproducción que llevarían a entender la cultura como el *habitus* propuesto por Bourdieu.

(...) sistemas de disposiciones duraderas y transmisibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su objetivo sin suponer una meta consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (...) (Bourdieu, 2007 [1993])

En el caso de este trabajo, Bourdieu ofrece un enfoque que permite enlazar ambos y más teniendo en cuenta la forma en que se va a trabajar: la relación entre una organización mantenida por sucesos históricos y decisiones políticas, convergen con los hechos cotidianos y las relaciones entre personas que reconstruyen una idea de país.

Siendo más específicos, Bourdieu no se inclina porque alguna de las partes de la dicotomía sea la estructura social sino que ambas son parte y una forma específica de verla: para él la estructura social nace de lo social y de lo mental, o lo subjetivo, que se relaciona entre si formando lo que llama campos, donde cada campo tiene relación con otros aunque con un cierto nivel de autonomía, donde los agentes y los objetos están inmersos en unos valores específicos que son lo que llama Bourdieu como capital:

“Cada campo es, a la vez, espacio de concurrencia y espacio de conflictos: lugar de aceptación de las reglas para la competencia y lugar de enfrentamiento. En ellos, los participantes rivalizan con el objetivo de establecer un monopolio sobre el tipo específico de capital que es eficiente en dicho campo, sobre la autoridad específica que lo fija y sobre la jerarquía y tasas de conversión entre las diversas formas de capital.

El capital no existe y no funciona si no es en relación con un campo concreto.” Pag47 (Castelló Cogollos, 2002)

11. De lo Metodológico

11.1 Introducción

Para entablar dialogo de categorías en la presente investigación, se tomaron en consideración elementos en común en el arte¹⁷ y particularmente en dos expresiones: la música y la danza; estas dos categorías, que se había trabajado respecto a la historia de Colombia, en otros espacios académicos, quedado aprendizajes y dudas sobre ciertos escenarios de ellas. De una parte estaba la música de Lucho Bermúdez, sonando en la cabeza y en la otra el paso de baile de $\frac{3}{4}$, característico de la zona centro del país. Ambas iniciativas se niegan a abandonar la realidad y una época que marcó los cambios cada vez más veloces en la sociedad y la cultura del país, fueron los entornos que configuraron este proceso investigativo.

Lo difícil fue justificar lo que habíamos escogido y para qué servirá en el área de Ciencias Sociales; al parecer, la razón “porque nos gusta y nos parece interesante” no es suficiente en el ámbito académico para explicar por qué se está investigando algo. ¿Para qué, entonces, sirve lo que estamos investigando? fue la pregunta que nos mantuvo por varias semanas en vilo.

Llegando al final del proceso investigativo se entiende que estudiar la historia desde el factor cultural es entender otro tipo de dinámicas sociales que son relevantes

¹⁷ Hablar de arte es hablar de política como plantea Ranciere. Es decir, el arte permite la configuración de escenarios compartidos por los individuos donde convergen fuerzas contrarias y se producen nuevas formas de ver y sentir las experiencias cotidianas. Lo que visibiliza a unos cuerpos que perciben los espacios en los que interactúan y que se ponen en juego como protagonistas de la creación del entorno social, político y artístico.

para la constitución de la sociedad desde sus *habitus*¹⁸, partimos entonces de la necesidad de descubrir que la historia puede ser enseñada de otra manera y aunque el trabajo no está relacionado directamente con una práctica o aplicación pedagógica si deja sobre la mesa la necesidad de trabajar la historia en la escuela desde los espacios artísticos y culturales. En este sentido confluyen los espacios investigativo y pedagógico en un proyecto que empezó en el gusto y termina en una preocupación pedagógica que es a lo que apunta la Licenciatura en Educación básica con énfasis en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital.

11.2 13.2. El camino recorrido

El desarrollo metodológico que orienta esta investigación está enmarcado en primera medida en la noción de ser una investigación de tipo cualitativo-interpretativo puesto que pretende establecer acercamientos a características y relaciones de tipo social y políticas, en una búsqueda del conocimiento desde lo plausible en el contexto, que para este caso no vincula factores estadísticos o de medición matemática; para lo cual, es pertinente contar al lector el recorrido llevado a cabo, para el rastreo de la información y la posibilidad de construir una serie de conclusiones alrededor del problema planteado.

¹⁸ (...) El habitus es la presencia activa de todo el pasado del que es producto: es lo que proporciona a las prácticas su independencia relativa en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato” (Bourdieu, El sentido práctico, 2007 [1993], pág. 98) (...) Debido a que el habitus es una capacidad infinita de engendrar en total libertad (controlada) productos —pensamientos, percepciones, expresiones, acciones— que tienen siempre como límites las condiciones de su producción, histórica y socialmente situadas, la libertad condicionada y condicional que asegura está tan alejada de una creación de imprevisible novedad como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales” (Bourdieu, El sentido práctico, 2007 [1993], pág. 96)

Como camino recorrido lo hemos dividido en tres escenarios que describen el avance de la investigación de una manera ordenada y coherente para el lector.

Desde la propuesta metodológica de Jaqueline Hurtado (2012) podríamos decir entonces que ubicamos la presente investigación dentro del paradigma empírico-interpretativo, en la medida en que se describe lo que se investiga desde los criterios del investigador, que si bien se sostiene bajo una teoría propuesta por otro, son estas investigadoras quienes establecen cuales son las variables que quiere desarrollar y a partir de que formas o estructuras.

Dentro de los modelos propuestos por la misma autora se encuentran:

Modelo epistémico	Investigar es
Positivismo	Verificar hipótesis derivadas de una teoría
Estructuralismo	Interpretar un conjunto de relaciones
Pragmatismo	Resolver situaciones concretas
Racionalismo	Llegar a la certeza a través de la razón
Materialismo dialectico	Explicar con base en la dialéctica
Pragmatismo sociológico	Transformar la sociedad
Empirismo	Describir desde los criterios del investigador
Fenomenología	Describir desde la experiencia del investigado

Diagrama 3.1 Definiciones de investigación según diversos paradigmas. ((Hurtado, 2010))

Dentro de este paradigma y en el entramado discursivo propuesto, establecemos la hermenéutica¹⁹ como la más apropiada para dar cuenta de las variables asumidas en esta investigación, esta teoría general permite finalmente llegar a la teoría sustantiva que en palabras de Jaqueline Hurtado, nos referiremos a un análisis de la experiencia propia del investigador y de fuentes documentales.

A continuación y para ser más precisas en este camino metodológico, explicaremos cada uno de estos puntos o pautas recorridos.

11.2.1 Camino de lo empírico

Como primer escenario del desarrollo metodológico nos referimos a que lo empírico se enmarca en espacios de construcción del conocimiento que es producto de las vivencias del observador o investigador, es decir, cualquiera al que le surja una duda y pretenda resolverla, en este caso Diana Moreno y Verónica Reina, que bajo el interrogante del folklore nacional ha encontrado un gran material de información como consta en la bibliografía y pretender reflejar la realidad lo más fiel y neutral posible, sin que esto pretenda decir que en ningún momento están sus pretensiones académicas y personales de mostrar lo que piensan, pues finalmente esa es la intención de la investigación pero si de tener la seguridad de mostrar fuentes que las respalden o apoyen sus ideas.

Los criterios en estos casos parten de las experiencias de las autoras: Diana Moreno es bailarina desde hace más de tres años, formando parte de grupos de danza

¹⁹ Idem 8

folclórica como: “Fundación artística y cultura sol y luna, corporación artística y cultural alegre Colombia” y actualmente en “La Fundación folclórica tradición colombiana”; en estos espacios artísticos donde además de bailar se han desarrollado pequeños ejercicios investigativos -diálogo y consulta- para conocer la intención, ubicación y factores que permitan caracterizar la música sobre la cual se construirá una coreografía que permitirá a través del cuerpo dar cuenta del grupo humano al cual está vinculada.

Por otra parte, Verónica Reina ha tenido un acercamiento con la educación musical desde hace más de un año en la casa de la cultura de Mosquera, donde ha desarrollado estudios de técnica vocal, coro y teoría musical; además un interés personal en investigar temas relacionados y una formación irregular entre el colegio, la universidad con un nivel uno de música y un aprendizaje empírico sobre técnica vocal y música colombiana.

En este caso entrelazamos estas experiencias académicas y empíricas de la música y la danza que estaría centrados en intereses personales con los escenarios académicos desarrollados en el plan de estudios de la licenciatura en educación básica con énfasis en ciencias sociales que da la posibilidad de abrir el espectro investigativo permitiendo el vínculo con distintas disciplinas de las ciencias humanas.

11.2.2 Camino de lo hermenéutico²⁰

El análisis hermenéutico permitió comprender, que no se trata de un fenómeno social en una temporalidad corta, sino tomar procesos que se constituye con el paso amplio del tiempo y que la sociedad se encarga de tomar y adaptar. Otra razón para realizar este tipo de análisis es el hecho de conectar las diferentes décadas y transiciones a nivel social, político y cultural; puesto que los procesos históricos no se dan de un día para otro, por lo que ver en qué momento se empiezan a trasponer ciertas prácticas sobre otras a través del tiempo es crucial para entenderlos

Ya que esta investigación se basa en aquellos aspectos que no siempre son explícitos en la realidad, es decir son de carácter simbólico y hacen parte del constructo de los procesos culturales, se inicia, con una revisión literal de fuentes primarias, secundarias y terciarias sobre conceptualizaciones de las categorías primordiales como folklore, danza, música, cultura y de las categorías en la realidad, es decir de los fenómenos sociales, enmarcados en la época señalada para esta investigación. Posterior a esto, es pensado hacer una lectura inferencial, prestando mayor atención en los aspectos ideológicos, políticos y sociales, para analizar la relación entre la música y la danza folclórica con la estructura sociopolítica de la época seleccionada.

²⁰ Ídem 8.
El camino trazado comprende el análisis hermenéutico; este se entiende como el proceso de análisis explícito e implícito que lleve a comprender la realidad a partir de fuentes de información. Este análisis se piensa como el proceso reflexivo que se hace durante la investigación al compendio de información del cual se extraen los aspectos simbólicos que constituyen la sociedad a principios del siglo XX, que mostraran los patrones de construcción cultural y en los cuales se pretende ver reflejado el orden político y social en dicho contexto histórico.

Como fuentes primarias, se realizó la revisión de imágenes -pinturas, fotografías y grabados- y estampas —refiriéndonos a propuestas coreográficas específicamente del libro del patronato colombiano de artes y ciencias—; estas fuentes nos ofrecieron amplia información sobre las vestimentas, movimientos y bailes, como forma de obtener información acerca de las influencias de las esferas sociales en cada parte de la vida cotidiana: hechos normalizados o que no se rigen por leyes establecidas, comportamientos aceptados de la época o planteamientos sociológicos y antropológicos son algunos elementos que se encontraron. En cuanto a letras, ritmos y melodías en registro sonoro o escrito y audiovisual de eventos sociales para su posterior análisis acerca de la relación de la sociedad y esta expresión artística, la cual encontramos en el centro de documentación musical y audiovisual de la biblioteca nacional de Colombia.

Si bien las fuentes primarias fueron numerosas en el proceso inicial de observación y recopilación, para el contexto específico de la investigación no hubo muchas que fueran afines, servían más para revisar el momento histórico, es decir, para describir y categorizar los diferentes escenarios que enmarcan las formas de ser de una sociedad; por ejemplo los batallones durante la guerra de los mil días o la época de la violencia como se puede ver en el libro “Bogotá, años 40”; pero como tal el vínculo entre música y danza folclórica con la estructura sociopolítica requirió la búsqueda de otras fuentes y el análisis de estas; solo así logramos evidenciar algunos elementos.

Las imágenes, canciones, ritmos y bailes llevan consigo un inevitable trasfondo histórico que hace que no sean solo “arte para disfrutar” y que sus creadores no lo hayan hecho solo por la idea del “arte por el arte” sino que son una muestra de lo que la

gente pensó, sintió y expresó incluso en espacios y condiciones clandestinas, sobre el mundo que le rodeaba, ideales para observar los procesos simbólicos, los cambios políticos, los ideales sociales y los roles que se tenían en la vida.

Esta investigación requirió estar trabajado, mayormente en la búsqueda, recopilación, y análisis de textos de primera y segunda fuente sobre conceptualizaciones de las categorías primordiales como folklore, danza, música, cultura y de las categorías en la realidad, es decir los fenómenos sociales, referentes a la historia de Colombia en la primera mitad del siglo XX, en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander.

11.2.3 De lo analítico

La metodología sustantiva trabajada, se enmarca dentro de la investigación analítica, porque permite el desarrollo de un proceso sistemático de búsqueda de información que a través de los intereses del investigador, posibilita establecer las relaciones conceptuales o circunstanciales para llegar a una reorganización global de la información. Este tipo de investigación tiene como foco profundizar, juzgar o criticar un fenómeno o evento concreto desde unos criterios definidos; por lo tanto no permite: transformar o intervenir.

Frente a esto y en relación a la espiral holística planteada por Jacqueline Hurtado de Barrera (2010) el objetivo de esta investigación se encuentra en el plano Aprehensivo puesto que “analizar, más que descomponer, consiste en identificar y reorganizar las sinergias, en función de la nueva organización. Para ello es necesario

descubrir patrones de relación internos que forman unidades de menor magnitud que la unidad total.” (Hurtado, 2010, pág. 443)

Si logramos entender este camino metodológico logramos construir formas particulares de investigar; partiendo de un paradigma (empírico) que permite investigar desde las experiencias propias del investigador, que a su vez escoge y delimita su camino metodológico considerando una teoría general (hermenéutico) que lleve al investigador a un proceso reflexivo de la información explícita e implícita que conduzca a comprender la realidad a partir de fuentes de información, lo cual es alcanzado por el desarrollo de una teoría sustantiva (analítica) que permite analizar información, autores, experiencias y fuentes documentales para llegar a las conclusiones expuestas a continuación.

12. Capítulo 2:

IDENTIDAD NACIONAL VS IDENTIDAD REGIONAL²¹

Pensar y hablar de contextos, devenires y choques culturales, permite trasladarnos a un momento particular en la historia, el siglo XX, específicamente entre los años 1920-1948 y entender que la identidad nacional²² es un juego de relaciones políticas y sociales entre individuos y regiones, para lo cual es necesario reconocer la presencia de la clase dominante que intervendría en la creación y constitución de un consciente²³ nacional e internacional.

Si entendemos la identidad nacional como un entramado de relaciones políticas y sociales que permite caracterizar un grupo social como específico o diferenciarlo de otros, podríamos preguntarnos ¿por qué mencionar Colombia para extranjeros y locales es pensar en cumbias y sombrero vueltiao²⁴? Pues bien, la explicación está precisamente en las prácticas sociopolíticas centralizadas que se convierten en reflejo de la identidad nacional.

²¹ La historia vista no como un proceso lineal de acontecimientos uno detrás del otro, si no como hechos y eventos con trasfondos políticos, sociales y contextuales que devienen de la historia, basándose en la estructura filosófica de concepción historia de Foucault. Walter Benjamín, el ángel de la muerte en la historia.

²² Ídem 6

²³ Algunos se preguntaran mientras leen este escrito ¿se referirá al inconsciente? No, es el consciente porque la población colombiana e internacional sabe de lo que está hablando; no sabe por qué pero sabe que pensar en Colombia es cumbia, velas, costa atlántica y demás.

²⁴ El sombrero “vueltiao”, sobresale por ser parte del atuendo masculino de la comunidad zinú desde épocas prehispánicas, como se observa en algunas piezas arqueológicas. Actualmente su uso se extiende no sólo por la Costa Atlántica colombiana sino por todo el país. El material con el que se produce el sombrero “vueltiao” es la fibra de la caña fleche (*Gynerium sagittatum*). Las “pintas” o diseños de las trenzas tejidas se logran al superponer fibras teñidas de negro con fibras blancas. Las “pintas” son elementos de identidad de los distintos grupos del resguardo indígena Zenú de San Andrés de Sotavento. Son diseños abstractos de animales, plantas, flores o astros que se plasman en dibujos geométricos como el ojo del gallo, la huella del perro, la araña, el diente del ñeque (*Desyroprocta* sp.), la flor del naranjo, etc. (Museo del Oro, s.f.)

Las prácticas centralistas de principios del siglo XX conducen a que ningún sector del país considerara realmente estar incluido o ser participante de la política nacional lo que complicaría la situación del país, y enriquecía los procesos culturales — como se tratara más adelante —; ¿La razón? Debemos volver a siglo XIX para decir que en aquel momento se había adoptado como forma de gobierno el centralismo²⁵ en vez del federalismo, para lo cual debían afrontar las decisiones que desde Bogotá y Tunja se tomaran, y esto no era realmente lo que la clase dominante de las regiones querían asumir. Así ni la región antioqueña, ni el Caribe, mucho menos el Pacífico, el Amazonas o el Llano se sentían realmente representados en la estructura de gobierno presente en la capital, inclusive los Santanderes²⁶ que aunque presenta un vínculo cultural con el centro del país, se sentía en la misma situación.

Si el disgusto por el centralismo estaba latente en la clase dominante de las regiones, los sectores alejados de la esfera pública de poder, es decir la clase popular, no podían permanecer indiferentes ante la situación y menos con la influencia de sus clases dominantes. El inconformismo fue evidenciado a través del reforzamiento y producción de las prácticas culturales y la construcción de imaginarios sociales acerca del centro del país. Así, Bogotá se perfilaba como una ciudad fría, vestida bajo

²⁵ El centralismo se caracteriza como una forma de gobierno del poder político en el territorio en la que las decisiones son tomadas desde un solo punto que sería el centro político, de allí su nombre; en oposición al Federalismo que crea un poder central y varios regionales con diferentes facultades de independencia del centro político. Colombia pasa a ser federalista por la Constitución de 1863 a centralista por la Constitución de 1886, esta última duraría en vigencia, con algunas reformas, durante casi todo el siglo XX.

²⁶ Recordemos que el siglo XIX estuvo lleno de cambios políticos y administrativos en el país. Por lo cual el Gran Santander fue dividido en Norte de Santander y Santander, por un conjunto de entramados políticos y sociales a partir del *“ascenso de Rafael Núñez al poder, en 1886, y la institución de su proyecto regenerador en Colombia. Esta visión se intensificó durante el Quinquenio de Rafael Reyes (1904-1909) y finalmente tomó su carácter actual a partir de 1910, durante el breve gobierno de Ramón González Valencia, quien reemplazaría a Reyes hasta el final de su mandato constitucional.* “Para un mayor desarrollo de este tema consultar el trabajo Observatorio de Políticas Públicas de Bucaramanga DEMÓQUIRA. (2006). *Causas y efectos de la separación del Gran*. (J. R. Puyana Valdivieso, & S. Gómez Mejía, Edits.) Bucaramanga: DEMÓQUIRA.

tonalidades negro y gris, una ciudad donde el gusto y el placer debían permanecer en el secreto y la nostalgia de los cuerpos (poblacionales y habitacionales) como característica principal. Criticada especialmente por el norte del país pues en comparación con las ciudades costeras no tenían nada que envidiarle, si acaso, el hecho de ser el lugar donde se concentraba el poder de la nación. Como menciona Peter Wade (2002) en su trabajo, se ha dicho incluso que las ciudades del Caribe eran mucho más *cosmopolita* que la capital, pues sus puertos tenían ese enclave comercial por el cual ingresaba todo tipo de mercancía, además de nuevos ritmos, instrumentos y costumbres que posteriormente llegaría al centro del país a través del Río Magdalena en gran parte de los casos.

Si tomamos este punto de referencia podríamos pensar que el cuerpo no comprende solo los cuerpos biológicos, sino que se extienden a las nociones simbólicas que sobre los cuerpos sociales hace los individuos de la misma. En esta medida y como lo hace entender Bourdieu la noción de cuerpo se trata de las relaciones que se encuentra en las prácticas cotidianas de los modos y las formas de comportarse de los cuerpos en su sentir y su pensar y en la construcción de elementos que permitan la comprensión del entorno, la búsqueda de significados. Es así como la construcción de prácticas alrededor del clima en el centro del país hacen que se transporte a sus formas de pensar y sentir el cuerpo, es decir, el vestirse en tonalidades negro y gris no solo es una apropiación del exterior sino una exteriorización de unos patrones de comportamiento en relación al culto privado y religioso del cuerpo; que estructuran una percepción de los demás y que enmarcan una estructura social. Como veremos más

adelante la *hexis corporal*, permitirá entre ver que el cuerpo individual genera formas simbólicas y *habitus* que corresponden a estructuras sociopolíticas.

Así pues, las prácticas centralistas²⁷ trajeron consigo la imposición de capitales simbólicos que recrean la idea de una identidad nacional que en realidad no era otra cosa que una identidad regional potenciada por la clase dominante para legitimar el su poder político; pasillos y bambucos eran reconocidos por la clase dominante colombiana como sinónimo de lo culto y refinado, lo que evidenciaba esa necesidad de parecer una ciudad europea y “civilizada” que sirviera de prototipo para consolidar una idea de representación nacional.

La imposición del folklore central como folklore nacional llevó al reforzamiento de identidades regionales y la constitución de clases dominantes locales²⁸; así, en el ejemplo, mencionado por Yunis Turbay (2003), la región antioqueña establece una identidad guiada hacia la conformación de un regionalismo, de una *endogamia cultural* que se replicara por todo el país y que permitirá construir para hoy un país multicultural, con algunos sentimientos de cultura superior; lo que permitiría entender que dichos como “la verraquera de los paisas” que los identifican como personas cuyo temple ante

²⁷ Es de esta manera que no se trata de ver el capricho de la clase dominante del país, como un capricho del azar sino como una decisión enmarcada en procesos sociopolíticos que traen consigo el desarrollo de procesos de in-culturación, es decir de unificar diferentes región bajo un mismo orden social y político. Así el centralismo puede verse como una forma de gobierno pero también como una forma de potenciar los procesos in-culturación en el país.

²⁸ “El descubrimiento de estas diferencias fragmentó la imagen de la nación y dificultó la formación de una conciencia compartida. El país se dividió en micro-identidades políticas, raciales, regionales, de género y de clase, que impidieron la formación de macro-identidades colectivas. Las diversas identidades se superponían y la ausencia de simultaneidades temporales y espaciales entre los habitantes del territorio impedían la consolidación de una comunidad histórica y cultural que fuera consciente de su existencia como nación” (2006, pág. 100) Observatorio de Políticas Públicas de Bucaramanga DEMÓQUIRA. (2006). Causas y efectos de la separación del Gran. (J. R. Puyana Valdivieso, & S. Gómez Mejía, Edits.) Bucaramanga: DEMÓQUIRA.

las adversidades y su astucia para los negocios los cobije más que la supuesta identidad nacional.

Ahora, no se trataba simplemente de una imposición vertical, se trabaja de un contrato de capital simbólico que el pueblo colombiano había asumido y que con la creación de microescenarios de construcción sociopolítica había permitido a la clase dominante hablar en tono alto de la identidad nacional. Como se mencionó antes no se trata de mero azar, ni solo la idea de discrepancia en la forma de gobierno, también se trataba de una infraestructura vial precaria que no permitía la conectividad entre las diferentes regiones, temperamentos y tipos sociales diferentes y/u opuestos.

Los imaginarios sociales creados sobre el centro del país, terminaron promoviendo la lucha de artistas, específicamente costeños por incursionar en la vida política del país y que la elite nacional volteara a mirar las regiones apartadas del país. El siglo XX es además un espacio temporal donde el norte colombiano y el centro están en conflicto, puesto que el bambuco²⁹ configurado como ritmo blanco(en cuanto a tema racial) refinado(en relación a la población letrada) y conservador (relacionado con sus movimientos sutiles y de poco contacto corporal) estaba en contra total de los ritmos fiesteros, sensuales y liberales³⁰ de la costa norte del país, que desean ser reconocidos

²⁹ “Es el aire folclórico mestizo más típico de la zona andina colombiana, y por esencia la danza nacional más representativa. Sobre su origen se han expuesto diversas hipótesis: la indígena, la negra africana y la española.” Consultar Ocampo Lopez, J. (1977). El folclor musical de Boyacá. En J. Ocampo Lopez, *El pueblo boyacense y su folclor*. Tunja: Corporación de Promoción Cultural de Boyacá. Obtenido de Biblioteca Luis Ángel Arango

³⁰ Ritmos como el porro y el fandango donde los movimientos de los danzantes, están cargados de movimientos de cintura a ritmo de los tambores. “Los movimientos de las danzas afrocolombianas marcan fronteras afectivas y estéticas, manipulan y distribuyen las fuerzas vitales, transforman la naturaleza en la escena, describen los itinerarios de la creación y la destrucción. Permitidos o censurados, los gestos danzarios afrocolombianos son símbolos que nos hablan de temas muy variados: las convulsiones del parto, los estados del alma, la alegría del matrimonio o del nacimiento, el goce sexual.” Maya Restrepo, L. A. (Enero de (2003)). *Atlas Afrocolombianos*.

en todo el territorio y promover una perspectiva diferente y contraria a ser considerados como música vulgar e inculta.

Estos eventos de los patrones de aceptación o rechazo de las formas de construcción cultural están relacionadas con las lógicas sociopolíticas que se manejan en el país si bien ya hemos mencionado el hecho del poder político de la clase dominante es preciso reconocer que el poder social que tiene esta sobre los estándares académicos, letrados y cultos provenientes de Europa (occidente) enmarcan las formas corporales aceptadas; sin olvidar que la clase dominante de esta época establece unos lazos estrechos con los *capitales simbólicos* promovidos por la iglesia católica y que proyecta en la *hexis corporal* de la sociedad, es decir, en la formas de ver, percibir, sentir y pensar el cuerpo. Es coherente que bajo los ideales católicos los movimientos sensuales, los colores llamativos y la música de tambores fuera rechazado y puesto en los escenarios de las danzas populares sin la oportunidad de ser reconocida en la búsqueda de una identidad nacional.

La caracterización de la música caribeña no solo era rechazada por la clase dominante del centro del país —que dominaba la política nacional—, también era rechazada por la clase dominante de la región y es que se trataba de estar a la vanguardia; “sólo a comienzos del siglo XX se comenzó a conocer un repertorio internacional de música europea diferente a la de baile o a las transcripciones de trozos operáticos para piano, de marchas y piezas brillantes para banda y sencillas obras instrumentales de autores que hoy no figuran en ningún diccionario” (Bermúdez, Un

siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?, 1999). Para lo cual Bourdieu nos tiene una clara afirmación:

(...)La estética de las diferentes clases sociales no es pues, salvo excepción, más que una dimensión de su ética, o mejor, de su ethos: es así como las preferencias estéticas de los pequeñoburgueses aparecen como la expresión sistemática de una disposición ascética que también se expresa en las otras dimensiones de su existencia (Bourdieu, 1968, pág. 51).

Entre 1920 y 1948 los artistas de amplias partes de país llegan a Bogotá y a su vez se desplazan a otras partes del país buscando oportunidades para proyectar el folklore regional.

(...) “La música local tenía el pasillo como bastión instrumental, para piano y grupo de cámara, y el bambuco como modelo de canción. Pedro Morales Pino había iniciado nuevas tendencias, adoptando la estudiantina de cuerdas española como formato instrumental y la poesía de inspiración culterana como texto. Igual hizo Emilio Murillo al usar el ropaje virtuosísimo para sus pasillos y en respuesta a las quejas de Garay y otros muchos. Los pasillos y bambucos, predilectos de las tertulias y cenáculos literarios, constituían “la música nacional”, que para muchos era la música por excelencia, la única que había.” (Bermúdez, Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?, 1999)

Tomar como totalmente cierto el hecho de que lo pasillo y bambuco “constituían “la música nacional”, que para muchos era la música por excelencia, la única que había.” (Bermúdez, Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?, 1999) Es caer en la idea de que la potencia musical del país solo se encontraba en aquellos ritmos provenientes de Europa o aquellos que por tratamiento académico se hacía a la música y esto no es más que una pretensión de la clase dominante por mostrar un tipo de música igual para todos finalmente a lo que se estaba enfrentando el país era una regeneración que finalmente sería un gobierno conservador. La evidencia en reconocer que la buena música colombiana está en el marco de la música instrumental y de cámara y a la que solo pueden acceder la clase dominante, se puede leer en la revista Semana (1946) en su edición de 4 de noviembre de 1946 donde se exalta la posibilidad que tiene “La Sociedad de Amigos de la Música de Cartagena” que por una cuota de 3 pesos mensuales tienen la *oportunidad* de 15 días al año escuchar la mejor música, que eran obras de música clásica como Obras de Beethoven, Mozart, Chopin, etc.. Al igual que la alegría que reflejan en la edición de octubre 28 de 1946 (1946, pág. 30) por el regreso a los escenarios de Guillermo Uribe Holguín, catalogado como uno de los mejores compositores colombianos, con un amplio repertorio en pasillo y bambucos, música de cámara e instrumental

La Orquesta Sinfónica Nacional, reforzada con elementos de las orquestas de Ibagué, Cali y Medellín, estará dirigida por Guillermo Espinosa (Director Titular) y por José F. Vásquez, director mexicano.

El Programa

El programa oficial de los Festivales de Cartagena es el siguiente:

Miércoles 15 de enero.—Inauguración.

Primer Concierto Sinfónico.

Director: Guillermo Espinosa.

Solista: Jesús María Sanromá.

Tercera Sinfonía (Heroica) Beethoven.

2º Concierto para piano.—Rachmaninoff.

Valses de "El Caballero de la Rosa".
R. Strauss.

Viernes 17 de enero.

Recital del pianista Sanromá

Tres sonatinas.—Padre Antojó Soler

Sonata en Lá mayor (K-331)—Mozart

Sonata en Si bemol menor Op. 58
Chopin.

Ilustración 1: El programa

Fotografía del programa del Festival de Música de Cartagena publicado en la Revista Semana Edición de Enero 11 de 1947

El arte sin embargo abrió las puertas para la formación de conjuntos culturalmente heterogéneos, en consecuencia músicos, bandas, estudiantinas y compositores se movilizan por el país promoviendo su creación. Los músicos y maestros del centro del país se desplazaron a la costa norte con el propósito de potenciar los aires tradicionales de Colombia que estaban de moda; como es el caso de

la Estudiantina Barranquilla fundada por el maestro Carlos Guillermo Roa, único bogotano del grupo [junto a]³¹“compositores de la talla de Adolfo Mejía Navarro, Antonio María Camacho y Cano, Francisco “Pacho” Galán, Lucho Bermúdez, Cipriano Guerrero, Antonio María Peñaloza y Graciela Arango de Tobón entre otros, quienes compusieron obras inspiradas en los ritmos de la zona andina colombiana” (León Rengifo, 2003) Y es que “vale la pena anotar que en la primera mitad del siglo XX, la música del interior del país se cultivó con mucho interés en la Costa Norte” (León Rengifo, 2003)

Otras Estudiantinas —caracterizadas por la presencia de flauta, violín, bandola, tiple, guitarra, y contrabajo— como la Estudiantina Tucci, los conjuntos como el Luis A. Calvo y el Neogranadino, incorporaron el pito³² como es el caso de Arpa Colombiana; estas se proyectaron como agrupaciones representativas del folklore nacional en diferentes programas radiales dentro del país y otras elevaron su proyección en escenarios internacionales, pues “la música colombiana ejecutada por la “Estudiantina Añez”, les parecía muy original a los norteamericanos, se la contrató por tres años para tocar en el café Sevilla, de la aristocrática Quinta Avenida, de Nueva York, que era muy frecuentado por el alto mundo diplomático latinoamericano.” (León Rengifo, 2003, pág. 23).³³

La música nacional había traspasado las fronteras regionales y había llegado al ámbito internacional por ejemplo Emilio Murillo había entendido con el éxito obtenido en

³¹ Agregado. No hace parte de la cita.

³² “El “pito”, instrumento típico bogotano. Es una flauta traversa hecha artesanalmente en hojalata, sin llaves, que tiene una similitud tímbrica con el flautín. El más recordado ejecutante de este instrumento fue Luis María “El chipilo” Forero, integrante de la “Lira Colombiana” y de diversos grupos en Bogotá.” (León Rengifo, 2003, pág. 20)

³³ Cita tomada por León Rengifo de Añez, Jorge. “Canciones y recuerdos”. Ediciones Mundial. Bogotá, 1951.

Nueva York la importancia de la industria fonográfica y contribuyó con la creación de tríos y estudiantinas. La relación sociopolítica con el arte había dado sus frutos, se potencio una idea de identidad nacional, un tipo de cuerpo individual y social, un tipo de música y unas formas de bailar; pero pasado 1946 el arte musical y danzarío iba a comprender esta lógica e incursionarían nuevos ritmos complaciendo a la clase sociopolítica dominante.

Emilio Murillo Chapull (1880 – 1943) como uno de los músicos más importantes de principios del siglo XX es quien en sus composiciones musicales parte del concepto nacionalista y durante su obra vuelve constantemente a él —como lo menciona Alli Anne Duque (2001, pág. 262)—. No vivió de la música sino de negocios como la fabricación de chicha y cerveza que como veremos más adelante configuraran escenarios de disfrute de la música y la danza folclórica. “para comienzos del siglo XX, Murillo había escrito exitosas tandas de vals y pasillos y numerosas danzas (...) puso su música al servicio de la causa de Enrique Olaya Herrera durante su campaña presidencial y su gobierno” (Duque, 2001, pág. 262).

En esta lucha por incursionar en la esfera cultural del país, maestros como José Barros³⁴ y posteriormente Lucho Bermúdez buscan la posibilidad de incursionar en los bailes de salón de la clase dominante colombiana y de esta manera ingresar en la

³⁴ “Nació el 21 de marzo de 1915, en El Banco, municipio del departamento del Magdalena, lugar en el que pudo tener contacto directo con las bandas de músicos que tocaban en las fiestas y procesiones religiosas, y vivir de cerca la presencia de las danzas de distintas poblaciones, en especial las de las pilanderas.” (s.f.)Biblioteca Virtual del Banco de la República. (s.f.). Barros, José Benito. Obtenido de Biblioteca Luis Ángel Arango. Biografías: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm>
“José Barros, el compositor más prolífico de Colombia, con más de 700 canciones registradas, el hombre que Agustín Lara consideraba el “mejor compositor de América Latina”, el autor de 'La Piragua' o 'El Pescador', el que dio a la cumbia su alta dignidad, era un personaje complejo y fascinante, un andariego” Guzmán, J. C. (2015). José Barros. El compositor del río. Obtenido de El Tiempo : <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del-compositor-colombiano/15433515/1>

esfera pública del país; José Barros da sus primeros pasos en la clase dominante con boleros, después retoma los ritmos de su región (Magdalena), abriendo así camino para otros artistas, de esa forma pasando la mitad del siglo XX³⁵, Lucho Bermúdez entiende que mezclar el folklore costeño con melodías e instrumentos europeos —vientos y cuerdas, como los clarinetes, saxofones y violines—permitiría introducir la música costeña en la élite bogotana y por ende fortalecerla como elemento principal del folklore nacional, pero eso es otra historia.

³⁵ (Wade, 2002)

13. Capítulo 3:

CONFLICTOS SOCIOPOLÍTICOS Y SU RELACIÓN CON EL FOLKLORE

De los múltiples sucesos por los que suele cruzar una nación que está en formación esta presentes los múltiples tipos de conflictos³⁶ como factores que afectan no solo la estructura del Estado o de sus gobernantes, sino también a la población civil como participantes director o indirectos de los enfrentamientos correspondientes y sus consecuencias. Reconocer los conflictos sociopolíticos³⁷ internos permite comprender la configuración y establecimiento de una idea respecto a los *habitus* que se proyectaron sobre los cuerpos biológicos y culturales, que a su vez, se encargaron de la música y la danza folclórica santandereana y cundí-boyacense.

³⁶ Reconocer una estructura sociopolítica implica reconocer la posibilidad existente de la diferencia entre los individuos de una sociedad. Estas diferencias se enmarcan en escenarios de encuentros de fuerzas que en palabras de Bourdieu sería el *Campo*, aquel espacio en el que lo agentes están presentes para estructurar una visión de mundo y que a su vez se estructuran en la medida en que los *habitus* ofrecen la posibilidad de demarcar el papel que cada agente tiene en la sociedad a la que hace parte. (...) *La realidad social existe, por decirlo así, dos veces: en las cosas y en las mentes, en los campos y en los habitus, fuera y dentro de los agentes.*” (Bourdieu & Wacquant, Respuestas. Por una Antropología Reflexiva, 1995) Se trata entonces de ver el conflicto como un encuentro entre las prácticas y las formas semióticas de ver, reconoce y entender el mundo social.

³⁷ Si reconocemos que estar en el mundo social es estar en un campo de fuerzas, vale aclarar que las disputas semióticas se pueden presentar ente individuos de la clase popular o como individuos de la clase dominante, lo que implica entonces que estas fuerzas en el campo pueden estar mediadas por el poder, y esta mediación por el poder es lo que conocemos como conflicto sociopolítico presente entre los miembros de una clase o entre las diferentes clases de una sociedad.

Colombia inició el siglo XX con un conflicto bélico³⁸ que dejó al país en una crisis económica muy fuerte, un número de cien mil muertos aproximadamente, rencillas partidistas en casi todo el territorio, estamos hablando de la “Guerra de los Mil Días”.

(...) En medio de las desgracias de la Guerra de los Mil Días Revista musical: periódico de música y literatura (1900-1901), que dirigió el compositor y maestro Gonzalo Vidal, utilizando la primera imprenta de música traída al país. El repertorio publicado consistió en su mayoría de obras, en géneros de moda, valeses, canciones, contradanzas y polkas para piano, salvo en la revista de Vidal, más actualizada, que publicó reducciones de fragmentos de ópera y un movimiento de sonata, junto a las obras de autores locales. (Rodríguez Melo, 2012, pág. 305)

Recordemos que estos conflictos de inicios del siglo XX no son fortuitos, se enmarcan en un proceso de lucha que inicia desde 1810 por comprender, reconocer y aceptar cual es la mejor forma de gobierno para la nación. El largo camino por la libertad del yugo español, se encontró en conflicto con la inexperiencia y la rivalidad de los grupos dominantes de cada una de las regiones del país; es así como centralistas³⁹, encabezados por Santa fe y federalistas liderados por Cartagena quien convocaba a otras provincias bajo el nombre de Provincias Unidas de la Nueva Granada, se enfrentan en una disputa que queda pausada –y parcialmente ganada por federalistas-

³⁸ Se refiere a la toma y uso de las armas como la manera de enfrentar el conflicto neto y sociopolítico.
³⁹ Organizados por la constitución en 1811 como Estado independiente de Cundinamarca y aprobado por Fernando VII.

por la llegada de Pablo Morillo y el proceso de Reconquista de la Nueva Granada, lo que causa que el problema quede como un “clavo suelto” dentro de la política del país.⁴⁰ Y que:

(...)Podría decirse que hasta mediados del siglo los discursos mantuvieron la tónica de la metáfora familiar, pero las realidades múltiples de diferentes órdenes, expresadas en la inestabilidad religiosa, la debilidad fiscal, el escaso desarrollo económico y el atomismo regional y político, llevaron a que alrededor de 1850, las dos tendencias pugnaces con herencias históricas, los federalistas y centralistas, transformados en bolivarianos y santanderistas, se constituyeron en los partidos políticos conservador y liberal cuyos intereses ya enfrentados llevaron al país a una sucesión casi ininterrumpida de guerras civiles (Rodríguez Melo, 2012, pág. 301)

Este proceso terminó por desembocar en un problema sociopolítico de orden administrativo y territorial en la medida en que cada escenario territorial había establecido estructuras jurídicas y políticas de orden federalista, por lo que cada región habían generado fuerzas armadas suficientes como para enfrentarse unas con otras para defender ideas políticas y ganar territorio respaldados por la constitución de 1863; y con la puesta en marcha de la Constitución del 1886 que marcó como nuevo norte el

⁴⁰ Consolidada en 1811. Como parte de la Provincias Unidas de la Nueva Granada hacían parte Cartagena, Antioquia, Tunja, Neiva y Pamplona. Otras provincias como Nariño y Santa Marta defensores de la estructura de gobierno de la corona no se involucraron en ninguno de los dos bandos y si apoyaron y permitieron el avance de Murillo en su campaña pacificadora.

centralismo, no permitió que las estructuras sociopolíticas regionales establecieran unos marcos de reorganización y adaptación al nuevo modelo de gobierno; como era de suponerse el conflicto fue inevitable, y pasar a un gobierno centralista trajo como consecuencia que cada región se encerrara en sí misma para reafirmar su identidad, en vez de aceptar la impuesta desde Bogotá y sus alrededores.⁴¹

Estas luchas sociopolíticas por el establecimiento de algunas formas de gobierno se han relacionado desde la segunda mitad del siglo XIX con expresiones artísticas que hoy identificamos como folklore. Un ejemplo es el propuesto por Martha Rodríguez (2012) en relación al bambuco como acompañante de los eventos de conflicto bélico;

(...)Su uso como música militar patriótica está reseñado también en la Batalla de Bomboná de 1822 (en ese caso contra Bolívar), en la Guerra de los Mil Días y en la guerra colombo peruana de 1932. (Rodríguez Melo, 2012, pág. 310).

Si bien se había hablado de la relación conflictiva entre el centro y norte del país por la construcción de una identidad nacional, el elemento de la guerra permite pensar en el inicio de dicha construcción y los factores que intervienen en el reconocimiento discursivo de un elemento nacional. Y aunque no son precisamente canciones de principios del siglo XX, sí ofrece un nodo para entender los caprichos de la identidad nacional.

⁴¹ Si bien el marco de tiempo de esta investigación se establece entre las décadas 20 y 40 del siglo XX, la contextualización sobre el siglo XIX en Colombia es necesaria para entender de donde proviene uno de los problemas políticos y sociales que pertenecen al área de estudio de este trabajo.

Una relación entre conflicto y folklore a principios del siglo XX, se puede evidenciar en el bambuco Palonegro, a este respecto Martha Enna Rodríguez Melo (2012) hace un análisis en el que se vislumbra esta relación:

(...) Palonegro, un bambuco que durante años se atribuyó a un autor anónimo, hoy se reconoce como de Eleuterio Sánchez (c. 1835- c.1880). Tiene por título el nombre de una de las batallas más importantes de la Guerra de los Mil Días⁴². La batalla de Palonegro, que tuvo lugar en Santander entre el 11 y el 25 de mayo de 1890⁴³ marcó el triunfo conservador, dado que a partir de allí el ejército de los liberales prácticamente se desintegró y éstos continuaron luchando bajo la modalidad de guerra de guerrillas.

La musicóloga Ellie Anne Duque buscó partituras de obras alusivas a ésta guerra y encontró marchas, un pasillo y danzas, además de Palonegro. Llama la atención que ésta es la única de las obras reseñadas que no se conserva como alcoholígrafo o publicación. De ella tan sólo se encontró un

⁴² Martha Rodríguez (2012) en su cita toma como sustrato para la memoria histórica los acontecimientos históricos presentes en la Batalla de Palonegro, en este caso, la canción, ya existente del compositor Eleuterio Sánchez, quien muere cerca de 20 años antes del evento histórico, se toma como un elemento artístico enunciador de este acontecimiento. Se puede evidenciar de nuevo como los hechos históricos y su memoria son asincrónicos y se debe hablar de genealogías históricas y no de eventos lineales desprovistos de sentido.

⁴³ La Batalla de Palonegro fue uno de los últimos eventos bélicos de la guerra de los mil días entre liberales y conservadores (cachiporros y godos), que se dio a las afueras de la ciudad de Bucaramanga en la provincia del Gran Santander, como describe (Rueda Rueda, 2000) "A las ocho de la noche del 11 de mayo o de 1900, día que se tiene como inicial de la batalla de Palonegro, entró la unidad en que yo venía, Batallón Libres de Ocaña del ejército de Uribe Uribe, a la línea de fuego, después de coronar sin descanso el alto de los chorizos " que duró 15 días, con sus noches: terminó el viernes 26 del mismo mes. La autora parece tener un error de fechas respecto al año de la batalla, dado que la guerra de los Mil Días, a la que hace referencia se dio entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902. (Nota de las autoras)

manuscrito en el archivo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá⁴⁴, del que no hay otra información.

(...) Tal vez porque ese bambuco está relacionado con la victoria de uno de los partidos en confrontación, menos que música patriótica representa la inveterada tendencia nacional al atomismo, ya mencionada. (Rodríguez Melo, 2012).

Una canción que pone en evidencia la lucha por el poder entre los partidos políticos Liberal y Conservador, es “*Pescador, lucero y río*”, del maestro José A. Morales;

Pescador, lucero y río⁴⁵

Autor: José A. Morales

Ritmo: Pasillo

*Cuentan que hubo un pecador barquero,
que pescaba de noche en el río,
que una vez con su red pescó un lucero,*

⁴⁴ Duque, Ellie Anne, “Música en tiempos de guerra” en Sánchez, Gonzalo; Aguilera, Mario (eds.), Memoria de un país en guerra, Bogotá, Planeta, 2001, p. 252

⁴⁵ Composición del cantautor José Alejandro Morales (El Socorro, marzo 1 de 1914 - Bogotá, septiembre 22 de 1978) que durante su vinculación a Sonolux en 1953 se proyecta a nivel nacional y escribe “*Pescador lucero y río*”. (...) Su temática recordaba otros textos de canciones que tocaban la situación del campo colombiano, que atravesaba un profundo proceso de cambio, y denunciaba en un lenguaje directo y lleno de giros campesinos las injusticias de la aún no superada condición servil del campesino de muchas regiones del país. Sin embargo, la sinceridad del nacionalismo de dicho festival no alcanzó para que la canción fuese aceptada como ganadora, justamente por alejarse del lenguaje idílico y nativista usado por quienes desde la ciudad idealizaban al campesino, como los europeos había hecho siglos atrás con el “buen salvaje” americano.” (Bermúdez, José A. Morales: Raigambre campesina en la ciudad, 1999)

y feliz lo llevó...

y feliz lo llevó a su bohío.

Que desde entonces se iluminó el bohío,

porque tenía con él a su lucero,

que no quiso volver más por el río

desde esa noche, el pescador barquero.

Y dicen que de pronto se oscureció el bohío

y sin vida encontraron al barquero,

porque de celos se desbordó aquel río,

entró al bohío y se robó el lucero

entró al bohío y se robó el lucero. (Bis) (Morales, s.f.)

El maestro Albeiro Melo, Director de la Corporación Alegre Colombia y Bailarín de la Fundación Folclórica Tradición Colombiana, desarrolla en uno de los talleres a los que Diana Moreno como bailarina de danza folclórica asiste, las referencias a hechos históricos contenidos en la metáfora propuesta por la letra de la canción arriba mencionada, sosteniendo que esta muestra claramente las nociones de violencia vistas en el siglo XX en Colombia. De acuerdo con esto, las autoras de este trabajo monográfico proponen que la canción ilustra la dinámica sociopolítica general en la nación particularmente la lucha de liberales y conservadores por el poder del país; donde el lucero representa el poder, el pescador a los liberales, y el río a los conservadores; donde los intentos de los liberales por hacerse con "el lucero" eran reprimidos por los conservadores en actos como sectorizar a la población en

estructuras estéticas donde las casas debían evidenciar el bando al que pertenecían así, eran pintadas según el color de cada partido político para identificar más fácilmente seguidores políticos, y aun mejor, poder tener control sobre la población enemiga, donde se llegaba incluso a quemar las casas del color opuesto al que se mantuviera como dominante en cierta región o de no llevar la acción estatal a áreas con problemas de cualquier carácter solo por ser del partido opositor, como en el caso de los Santanderes y su crisis por mantener los cultivos de café.

De todos estos conflictos, no es raro que haya múltiples víctimas, familias desintegradas, huérfanos, personas que lo pierden todo y tienen que desplazarse para empezar de cero por temor a que se repitan los hechos o por amenazas... esto no fue ajeno a la música de la región central en donde los conflictos fueron más fuertes por ser la zona en la que se concentra el poder. Un ejemplo es el bambuco de Arnulfo Briceño, llamado ¿A quién engañás, abuelo? (S. XX) Que si bien se escribió después de esta época, marca la forma de ver el conflicto de aquellos que o bien aún no han tenido la experiencia en la vida y no entienden el porqué de la contienda, o bien ya han pasado por todo eso y llegan al punto de que entienden más de lo que quisieran: Los niños y los ancianos.

A QUIEN ENGAÑÁS ABUELO

Bambuco

Autor: Arnulfo Briceño⁴⁶

Compositor: Arnulfo Briceño

*A quien engañás abuelo, yo sé que tú estás llorando
ende que taita y que mama arriba tan descansando,
nunca me dijiste cómo, tampoco me has dicho cuándo,
pero en el cerro hay dos cruces que te lo están recordando.*

*Bajó la cabeza el viejo y acariciando al muchacho,
dice, “tienes razón hijo, el odio todo ha cambiado,
los peones se fueron lejos y el surco está abandonado,
y a mí ya me faltan fuerzas, me pesa tanto el arado,
y tú eres tan solo un niño pa' sacar arriba el rancho.*

*Me dice Chucho, el arriero, el que vive en los cañales,
que a unos los matan por godos, a otros por liberales,
pero eso que importa abuelo, entonces que es lo que vale,
mis taitas eran tan buenos y a nadie le hicieron males,*

⁴⁶ Arnulfo Briceño Contreras nace en el departamento de Norte de Santander en 1938 y muere en 1989 en Tame, Arauca. A pesar de haber nacido en la Región Andina, se destacó como un gran exponente del folclor llanero. Sin embargo el bambuco “A quien engañás abuelo” es compuesto para la visita del papa Juan Pablo II en 1986. Y aunque es posterior a la temporalidad de esta investigación refleja el profundo dolor de aquel viejo que vivió que recuerda su pasado violento y la expulsión de su tierra.

sólo una cosa comprendo: que ante Dios somos iguales.

*Aparecen en elecciones unos que llaman caudillos,
que andan prometiendo escuelas y puentes donde no hay ríos
y al alma del campesino llega el color partidizo,
entonces aprende a odiar hasta a quien fue su vecino,
todo por esos malditos politiqueros de oficio".*

Ahora te comprendo, abuelo...

por Dios: no sigas llorando! (Briceño, s.f.)

En los pueblos, donde en ocasiones se enraizaba más la bipolaridad, estos fenómenos no eran raros: solo faltaba un rumor sobre que alguien pertenecía al bando contrario del que dominaba la zona y era suficiente para iniciar la persecución que podía terminar en desplazamiento o muerte, así las familias se veían afectadas pues a pesar que no todos sus miembros estuvieran dentro de esas denominaciones, terminaban soportando las consecuencias de sus familiares. Cabe mencionar que,

Si en el periodo federal las revueltas tenían un ámbito regional, durante la regeneración el desarrollo del poder central amplió los conflictos al ámbito nacional. En el periodo se reafirma la divisa del escudo nacional "Libertad y Orden", pero la implantación de este orden, que relegó la libertad al símbolo emblemático implicó la guerra de 1885-1886, de la 1895 y la más cuenta de

todas las del siglo XIX: La Guerra de los Mil Días (1899-1902) (Tirado Mejía, 1996).

O por ejemplo;

Las autoridades la divina y la humana, comparecen, si no han intervenido desde el principio, y un grupo de hombrecitos, envueltos en la ruana tibia, se va a la cárcel. Vienen las investigaciones. Comienza todo el mundo a escurrirse. Nadie vio nada. Los que vieron, vieron de acuerdo a su partido. Todo es confusión y coartadas. Jamás se establece lo que ha pasado a la plena luz de Dios. Hay en el pueblo dos o tres tipos que saben letras, que leen los periódicos, que han estado en el Colegio de Boyacá o donde los jesuitas, y que envían telegramas a la capital. La verdad sale deformada, hecha pedazos, y mientras tanto mujeres silenciosas, tocadas de negros pañolones, van recogiendo al muerto y encendiendo velas funerales. ((Dir Lleras, 1947)

El amor no se desvinculaba de los procesos de conflicto, así podríamos encontrar graves inconvenientes sociales de rechazo y señalamiento con el hecho de enamorarse entre las diferentes clases sociales, enamorarse entre diferentes partidos si que era un acto rechazado por la sociedad en general; Bourdieu expresa esto muy bien con su idea relación ente *habitus*, *hexis* y capital simbólico, pues las sociedades establecen relaciones de acuerdo a sus patrones de conducta que permiten la estructuración de campos equilibrados. Los grupos de danza en la actualidad representan esa lucha entre los patrones sociales y corporales en medio de una

conquista de amor, así cada uno de los bailarines representa con vestido rojo a los liberales y con azul a los conservadores y ponen en escena que el conflicto político no se queda encerrado en la esfera del poder sino que involucra a las clases populares y en aspectos como el amor o el matrimonio.⁴⁷

Incluso para la época los artistas se encontraban inmersos en estos conflictos partidistas, como es el caso de Emilio Murrillo un liberal que fue encarcelado junto a Julio Flórez por escribir en contra del partido conservador en la hoja titulada “La Reintegración” que se producía en una pequeña imprenta del compositor; sin embargo Murrillo expuso que Flórez no tenía nada que ver, pero no hubo ninguna diferencia. Pronto creó una orquesta como director del conservatorio penitenciario de música. (Duque, 2001) Esto nos hace pensar en que las expresiones artísticas de la música representan contextos sociopolíticos y se producen en campos sociopolíticos que promueven escenarios de transformación.

⁴⁷ Me disculpo con el lector porque no encontré quien realizó la investigación de la danza descrita en este apartado.

14. Capítulo 4:

ENTRE CAMPESINOS Y ELITE: EL DISFRUTE DE LA MÚSICA Y LA DANZA FOLCLORICA ⁴⁸

La sociedad colombiana de principio del siglo XX se enfrenta a un choque cultural, social y político muy fuerte. La noción de progreso, infraestructura, educación y la participación social y política de todos los sectores de la sociedad son una preocupación para los gobiernos y los pueblos de aquella época. Más que una preocupación real por ver el avance de la nación, es una preocupación de ser iguales o alcanzar el espectro de desarrollo de los países que fueron considerados como guía de progreso: Estados Unidos, Inglaterra, Francia y España; situación que genera una gran tensión entre las formas, prácticas y costumbres de llevar la vida cotidiana del pueblo, —refiriéndose a campesinos, obreros y artesanos— las poblaciones campesinas, obreros hombres, mujeres y niños que ven las prácticas gubernamentales un cambio social y estructural del entorno en el que viven, y un ataque a sus prácticas ancestrales.

(...) Bourdieu analizó y escribió sobre lo que llamó los “acampesinados” campesinos (en francés “empaysanit” paysan), es decir aquellos que están estrechamente arraigados a su tierra y sus valores, quienes sufren el

⁴⁸ En este capítulo las autores pretenden dar cuenta desde lo sensible, a su teoría inicial: “...La música y la danza folclórica expresan la condición de una sociedad por un largo tiempo y a su vez reflejan dinámicas de comportamiento, pensamiento y sensibilidad...” Esta red de lo sensible descrito por Rancier como la antítesis, la red que nos comunica y nos hace ser parte de un todo o nuevas estéticas, respondería entonces a las conexiones históricas del devenir del folclor desde la danza y la música, en esta investigación en particular.

abandono de su cultura ancestral y presentan una incapacidad para hacer frente a las exigencias de una cultura capitalista racionalizada. (Galak, 2010, pág. 16)

Este análisis de Galak (2010) al pensamiento de Bourdieu ofrece la posibilidad de divisar la tensión existente entre los grupos poblacionales que han construido sus prácticas alrededor de la ayuda mutua, la cooperación y la fraternidad —comunidad vecinal, planteada por Max Weber—con aquellos que han dependido de la relación comercial capitalista para tomar el poder y ubicarse en la pirámide social por encima de la base. La igualdad por la cual la nación colombiana se preocupa por alcanzar o adquirir a principios del siglo XX, se disipa cuando el Estado establece a unos más “iguales” que otros.

(...)Como explica Marqués Perales (2009:186), la irrupción de la economía capitalista erosionó las formas de vida tradicionales sometiéndolas a un hondo proceso de aculturación, produciendo una desagregación de las estructuras fundamentales de la economía y la sociedad. Con el advenimiento de los franceses y la economía de libre mercado, la cohesión de los diferentes grupos se reemplazó por una vorágine de cambio, que desequilibró los pilares estables en los que descansaba esta sociedad, provocando que se modifique el escenario en el cual se desarrollaban sus vidas. (Galak, 2010, pág. 16)

Entonces, lo que hoy conocemos como folklore ha sido la respuesta a la tensión cultural ejercida durante más de cinco siglos por los diferentes actores de la pirámide social. Esta situación suscita un abismo entre las prácticas del disfrute de la danza y la música folclórica, haciendo, por ejemplo, que una misma obra artística sea usada de diferentes formas de acuerdo al nuevo establecimiento de un estatus social. Así el pueblo y la elite en diferentes escenarios de la vida pública hacía efectivo sus momentos de ocio.

Se constituyen espacios residenciales dentro de las urbes donde la población urbana y rural confluyeran con la intención de disfrutar de la música y la danza: En el caso de la elite los clubes sociales hacen su aparición para traer los ritmos vanguardia

de Europa y los más refinados del país bambucos y pasillos. En el caso del pueblo y las



Ilustración 2: El Pasillo

(Ocampo Lopez, Manual del folclor colombiano, 2011, pág. 253)

zonas marginales de la ciudad las chicherías y billares⁴⁹, abarrotados usualmente el día de pago se escuchaba y se bailaba bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas y un

⁴⁹ “Para comienzos del siglo XX, las chicherías eran los sitios de esparcimiento popular que más proliferaban en Bogotá. Pronto la chicha se convirtió en un elemento indispensable para las fiestas tanto laicas como religiosas y de carnaval: Las reservas de chicha llegaron a ser mayores que las del agua.” (Álape, 2006)
“Con la llegada masiva de desplazados, que luego se hacían obreros y artesanos, las chicherías de Bogotá en los años 20 se tornaron en lugares de hospedaje y sociabilidad, de identidad popular y aun en sitios de conspiración política. Estos escenarios aportaron una de las pocas condiciones de expansión de un pueblo sojuzgado en muchos órdenes. ... dentro del contexto de esta investigación” (Álape, 2006)

nuevo ritmo la rumba criolla o guasca; la música si bien podía disfrutarse en vivo⁵⁰, pues interpretar un instrumento —guitarras y tiples eran siempre los que no podían faltar— en la clase obrera y campesina no era nada raro, abuelos y padres se encargaban de enseñar a las nuevas generaciones este arte y de heredar también viejos instrumentos; o por medio de la parrilla de programación en la radio.

Un tiple y un corazón⁵¹

Autor: José A. Morales

Ritmo: Bambuco

*Soy un campesino alegre de machete y alpargatas,
al hombro mi ruana blanca, rabo'e gallo y jipijapa,
jamás he sentío tristezas porque nací en una tierra
donde se siente alegría hasta debajo'e las piedras.*

*Mis haberes son un tiple y un corazón pa' templarlo
y con ellos por el mundo voy siempre alegre cantando,
mientras yo tenga este tiple y un corazón pa' templarlo,*

⁵⁰ Como se constata, por ejemplo, en la siguiente entrevista encontrada (...) Adalberto Pinzón nació en Bogotá en 1911 y trabajó con los ferrocarriles durante toda su vida. En el siguiente extracto se refirió a Bogotá en la década del 30. Por lo general la gente hacía pachanguitas en sus casas (7). Eso es lo que hacíamos en mi casa. La gente bailaba y bebía cerveza y aguardiente y jugaban mucho tejo (8). Bailábamos pasillo, danza, bolero... Usualmente hacíamos fiestas los fines de semanas. A mediodía usted salía de trabajar y, como a las tres de la tarde comenzaría a jugar tejo hasta las siete, ocho o nueve de la noche. Entonces usted se iba para la casa con unas cuantas cervezas en la cabeza. En Año Nuevo y Navidad bebíamos cerveza y trago y bailábamos en la casa hasta el amanecer. A veces contratábamos una orquesta, o si no, solo con el radio (9). Las orquestas tenían tiple, mandolín y guitarra. El radio era un Telefunken que compramos en 1930. Había dos o tres emisoras que difundían noticias. Muy poca música: pasillos. Las cosas modernas empezaron en la década del 70. Me gustaba ir a las retretas que se hacían en la Plaza de Bolívar. Orquestas: la Sinfónica era muy buena. (Wade, 2002, pág. 145)

⁵¹ Composición del cantautor José Alejandro Morales (El Socorro, marzo 1 de 1914 - Bogotá, septiembre 22 de 1978) en esta canción expresa el sentir de ser campesino y de ser artista. El lenguaje refleja unas formas de hablar que en el cuerpo se configuran con dulzura y armonía.

las penas que a mí me lleguen pierden su tiempo llegando.

Un tiple y un corazón son los haberes que tengo.

Las clases altas o la elite asistían al club o fiestas con el propósito de encontrarse en un lugar agradable para discutir los temas políticos, claro además del ocio y la oportunidad de encontrarse hombres y mujeres para establecer relaciones de amistad o de “amor” pasionales⁵². Pero su interés nunca fue en bailar, a excepción de los vales europeos, solo a mediados del siglo XX, años 40’s aproximadamente, donde las ideas liberales y la incursión de los aires costños —recordemos que eran repudiados en esta esfera social— hacen de los club un lugar de baile y contacto corporal.

⁵² (...) Ligia de Márquez, nacida en Bogotá en 1925, recibió un título universitario y se convirtió en maestra de escuela. Como estudiante de secundaria, durante los años cuarenta, vivió con sus padres en un barrio acomodado y presenta recuerdos de una vida mucho más restringida:

En mi barrio no nos divertíamos mucho porque mi padre no nos dejaba tratar con cualquiera, bueno, nos saludábamos con las muchachas de nuestra edad, pero de amistades íntimas ni hablar, mi padre era muy serio. Yo comencé a ir a fiestas prácticamente cuando entre en la universidad. Íbamos a misa con mi madre, íbamos al pueblo para contemplar las vitrinas y a la gente. Teníamos un radio y escuchábamos música todo el día. Escuchábamos música colombiana, vales muy bellos, también música clásica. [Pregunta: ¿A qué se refiere cuando habla de música colombiana?] Bambucos, pasillos, esos encantadores pasillos, y para entonces también había boleros. Teníamos discos y un gramófono: los discos eran pasillos, vales; habían danzas de la época de mi madre y también escuchábamos el charleston. Casi nunca hicimos fiestas en nuestra casa, celebrábamos cumpleaños, Navidades, Año Nuevo y demás, pero nunca bailábamos. Posteriormente, cuando entró en la universidad asistió a empanadas bailables en su casa o en las de sus amigas con “los padres alertas todo el tiempo”. Ligia no presenta un contraste directo con la región costña, pero recuerda que existían muchos prejuicios contra los costños, de quienes se decía, entre otras, que eran “libertinos y atarbanes”. (Wade, 2002, pág. 147)



Ilustración 3: El Pasillo en Bogotá (sectores superiores)
 (Ocampo Lopez, *Manual del folclor colombiano*, 2011, pág. 254)

La clase obrera y campesina por el contrario se reunían para bailar y gozar con sus cuerpos de la música de la cual se sentían y se sienten orgullosos de interpretar y representar. Bailar implicaba todo un ritual amoroso en el caso del bambuco⁵³ codos, ochos, giros y persecución son algunas de las figuras que hoy se manejan coreográficamente; el amor, el matrimonio y el deseo, aunque este último se manejaba

⁵³ “Los pasos básicos de esta danza son (8) ocho: invitación, aceptación, ochos, codos, coqueteos, perseguida, pañuelo arrojado y abrazo de salida (...) Representa el argumento universal de la conquista de amor” (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2000)

en secreto o clandestinamente, era uno de los aspectos de la vida cotidiana puestos en escena en los espacios del juego corporal.

(...) Allí los ceremoniales —el de la muerte, por ejemplo, tan importante en los santandereanos precolombinos y evidente en el refinamiento del tejido, de la momificación de los restos, del concepto de la protección de los restos; o los relacionados con los astros, las siembras, la bóveda celeste, las tragedias de la guerra— debieron acompañarse de música y danza en un estado primitivo y todavía muy fuertemente conectadas con el ejercicio de la magia y la superstición. (Aranda, 1998)



Ilustración 4. Celebraciones en Sutatenza, Boyacá.

Baile tradicional El 3. 1960. Santoque, Jhon. Grupo de Facebook Fotos Antiguas de Bogotá y Colombia.

Otros escenarios en los que la danza y la música hacia total participación era la muerte, enterrar a los muertos en el pueblo implicaba hacer uso de torbellinos de misa, tristes y melancólicos, bien para llorar por su ausencia bien para celebrar su paso a mejor vida. Posiblemente el refrán popular que representa esto es “el muerto al hoyo y el vivo al baile”, pues no debemos olvidar que dentro del folklore está presente la tradición oral.

El día de mercado tiene la misma importancia, es el momento de la semana para ir al pueblo con el mejor atuendo; se aprovecha para ir a misa, encontrarse hombre y mujeres solteros con intenciones de fina coquetería, y llevar lo que se necesite en la casa para la semana. De esta manera danzas de laboreo, de misa, rumbas, danza del tres permiten entender o visualizar muchas de estas prácticas. Bambucos, torbellinos guabinas, etc. acompañan la vida cotidiana del pueblo.

Así, ir al pueblo implicaba caminar por largo tiempo por carretera y como la intención era llegar lo más limpio posible, el uso de las alpargatas solo se hacía al entrar al pueblo donde las condiciones de las calles empedradas o en cemento dejaba las alpargatas lucir su blancura. En las mujeres los chales y en los hombre la ruana era un elemento indispensable para la formalidad de la ocasiones y en las zonas frías para cubrirse de las bajas temperaturas. Estos elementos del vestuario campesino son primordiales a la hora de buscar la parafernalia coreográfica del centro del país. Otra funcionalidad del vestuario campesino en la capital del país era identificar al pueblo; puesto que la clase alta del centro oriente del país propendían por estar acordes a la

última moda europea, usar las mejores telas y llevar los mejores diseños por lo que chales y ruanas se dejaban al uso popular.



Ilustración 5: La Guabina

(Ocampo Lopez, Manual del folclor colombiano, 2011, pág. 251)

Este disfrute de la danza y la música en los diferentes grupos sociales está relacionado con el hecho de que ser mestizo implicaba ir escalando en la sociedad, ir entrando en la participación política y social y del país, lo que llevo a que la sociedad colombiana viviera un fenómeno de estratificación mucho más fuerte; no se trata de

entonces solo de como en la clase alta decidía cual era la música o identidad nacional se trata de que ser mestizo era en parte cumplir con aquel discurso de la limpieza de la sangre y tener entonces algún poder de toma de decisión sobre los otros. Y como ser mestizo era prácticamente un concepto y un proceso que se efectuó en el centro del país podríamos encontrar sus fuertes ínfulas de patrones políticos especialmente en la capital de la república.

Todas estas prácticas y su acompañamiento de la música y la danza se ven afectadas con el afán industrial del siglo XX, pues solo hasta este momento hubo en Colombia “un sistema de transporte, que asegurara la intercomunicación regular de sus diversas regiones y permitiera la formación de un verdadero mercado nacional y racionalizara su comercio exterior de importaciones y exportaciones” (Jaramillo Uribe, 1996, pág. 7). Evento que permitió con gran éxito reconocer un país multicultural y poner en duda las pretensiones de una identidad nacional unilateral, reconocer entonces que hay varias identidades culturales pero que por condiciones sociopolíticas estamos en el juego de ser parte de una nación y de crecer como una población diversa y con mucho que aportarse entre regiones.

También se trata de entender que la música y la danza folclórica se han convertido en lo relegado, lo que se debe abandonar si se quiere llegar a ser “alguien en la vida” el campesino le da pena usar su dialecto pues piensa que es vulgar o vergonzoso y para no sentirse como un mosco en leche es necesario aprender a hablar como el de la ciudad. Además es necesario dejar de vestir faldas y harapos, dejar de usar cotizas y pasar al usar tacones o zapatos de cuero, es en esencia dejar de lado toda una construcción y reconstrucción cultural de más de Quinientos años para

convertirse en un ciudadano. Todo esto no es más que el producto de una violencia simbólica de la elite nacional y bogotana que ha pretendido imponer a la sociedad en general un prototipo europeo o extranjero del buen ciudadano, culto y refinado.



*Ilustración 6: **El Bambuco***

(Ocampo Lopez, Manual del folclor colombiano, 2011, pág. 246)

15. Capítulo 5:

APUNTES FINALES

Llegado el final del siglo XIX y principios del XX hablar de folklore era referirse a lo popular, lo que era igual a lo burdo, lo inculto, por ejemplo cuando se hablaba —y en ocasiones en la actualidad se habla— de “hacer algo muy folclóricamente” se refería a algo que era improvisado, “chambón” o de baja calidad; sin embargo el siglo XXI ofrece la posibilidad de comprender el folklore como el conglomerado de expresiones culturales inmersas en cualquier clase social, permitiendo encontrar una relación sociopolítica y cultural entre esta categoría con la élite política y el pueblo (campesinos y obreros) de la sociedad del siglo XX en Colombia.

La política nacional, si bien fue cambiando, adquiriendo nuevos partidos políticos y demás, continuo dependiendo de las ansias de poder característico de las altas esferas de la vida pública en Occidente. Es entonces que el interés por conservar el poder ha generado que las oligarquías políticas de los diferentes bandos hayan buscado alianzas estratégicas para frenar los movimientos y acciones populares, bien por degrado o por la fuerza. El pueblo si bien ha sido el arma política más importante para dar fuerza a los partidos políticos también ha sido uno de sus principales contradictores, por ello cualquiera que sea la forma de frenar la insurrección se encuentra legitimada. Pero es ese momento cuando el pueblo hace uso del arte convirtiéndolo en cuerpos de defensa contra la hostilidad de la elite política.

El desarrollo histórico de la música y danza folclórica en principios de siglo XX muestra que, en esencia, su estructura musical y juegos coreográficos no ha sido alterada de manera sustancial desde su creación. Por ejemplo el bambuco, sobre la que se han aplicado gran parte de las investigaciones de los folkloristas y al cual se le han atribuido un consecución de pasos que le dan orden y sentido a la danza, no se han visto alterados en casi 200 años pues, se hablaba de él incluso en tiempos de las batallas de la independencia de la Nueva Granada; son sus usos los que han entrado en tensión y cambio, es decir, los momentos en que son llevados de nuevo al encuentro con la sociedad, con la diversión y el disfrute, como con la expresión de una idea o a la legitimación de determinado grupo cultural; este cambio en sus usos muestra la impresión del sello de una época, antes como simple baile de fiestas en pueblos, donde lo folclórico tenía un aire más “popular”, paralelamente de forma más refinada en salones de las clases poderosas del país, con elegancia y similitud al vals europeo que marco con más fuerza la presencia del poder político y social en la zona centro del país, entrando en el juego de la música nacional y desde hace ya unas décadas, en montajes coreográficos de grupos danzarios y ballets folclóricos. Lo que se pretende mostrar es que es en el uso de estas expresiones donde está su carga simbólica sobre la corporalidad de los hombres y la sociedad.

Así, se ve que el reflejo de una cultura nacional en el marco del rescate del folklore es producto de juego de poder y dinámicas sociopolíticas que alteran las estructuras regionales con el propósito que las decisiones de las elite política nacional no se vean controvertidas creando en el consciente colectivo la idea de una identidad, es así como la región centro del país debió en parte olvidar y descargar su

conglomerado cultural de bambucos, pasillos o torbellinos para cargarse de toda una tradición costeña, pero que además se está pensando en hacer más patente la mezcla de culturas por dinámicas sociales como el desarrollo vía y comercial y los desplazamientos voluntarios y forzosos productos de los fenómenos de la Violencia de los años 50 en adelante.

Para este momento surgen algunos interrogantes alrededor del concepto de folklore, ¿Será necesario o importante cambiar la definición de folklore? La investigación ha arrojado fuertes indicios sobre el papel de la elite en la elección de una identidad nacional, en la apropiación de ritmos, instrumentos y costumbres extranjeras especialmente europeas que van a ser elemento precursor de los ritmos folclóricos. ¿Existirá hoy la posibilidad de dejar de lado un concepto reduccionista de folklore, que establece que se trata de las formas y costumbres —habitus en palabra de Bourdieu— del pueblo y ampliar el folklore como el producto de la relación entre los diferentes grupos o clases sociales, en los que juegan prácticas culturales que se transforman a convenio de los involucrados? Es que incluso queda una pregunta sencilla que nos podría dar algunos indicios ¿Por qué los grupos de danza folclórica ponen en escena pasillos o bailes de salón como música folclórica?

16. Bibliografía

(s.f.). Obtenido de <http://dialnet.unirioja.es/>

(Dir) Lleras, A. (4 de Enero de 1947). Violencia. *Revista Semana*, 1(11).

Álape, A. (24 de 06 de 2006). *La chicha*. Recuperado el 06 de 04 de 2016, de Revista Semana: <http://www.semana.com/especiales/articulo/la-chicha/79556-3>

Aranda, L. G. (1998). Región Noroccidental- Región Cundiboyacence. Cultura: Recodos de aventura. En CINEP, *Colombia País de regiones. Tomo II*. Santa fe de Bogotá: Cinep. Colciencias.

Ayala, J. M. (2009). *Recitales didácticos de música andina colombiana través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira*. Recuperado el 03 de 05 de 2015, de Repositorio Universidad Tecnológica de Pereira: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1614/1/78078G283.pdf>

Barrera, O. S. (Enero-Junio de 2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*.(11), 121 - 137. Recuperado el 2014, de <http://www.iberomx.mx/iberoforum/11/pdf/6.%20BARRERA%20VOCES%20Y%20CONTEXTOS%20%20IBEROFORUM%20NO%2011.pdf>

Bastide, R. (1972). *Antropología Aplicada*. Buenos Aires : Amorrortu Editores.

Bermúdez Torres, C. A. (2010). *La doctrina respice polum ("Mirar hacia el norte") en la práctica de las relaciones internacionales de Colombia durante el siglo XX*.

Recuperado el 2014, de Repositorio Universidad del Norte:
[/index.php/memorias/article/viewArticle/721](#)

Bermúdez, E. (Diciembre de 1999). José A. Morales: Raigambre campesina en la ciudad. *Revista Credencial Historia*(120).

Bermúdez, E. (Diciembre de 1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial Historia*(120).

Biblioteca Virtual del Banco de la República. (s.f.). *Barros, José Benito*. Obtenido de Biblioteca Luis Ángel Arango. Biografías:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/barrosjose.htm>

Bourdieu, P. (1968). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En S. d. arte, *Silbermann, A. y otros* (págs. 43-80). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Bourdieu, P. (2007 [1993]). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. Méjico: Grijalbo.

Briceño, A. (s.f.). *Cancionero*. Obtenido de Bambuco la música de colombia:
<http://bambuco.org/aquien.html>

Briceño, A. (S. XX). ¿A quién engañas, abuelo? [Grabado por A. Briceño]. Colombia.
Recuperado el 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=h0pqx7VsksU>

Campo Rodríguez, S. (2008). *Huellas de las danzas folclóricas colombianas : guía para profesores y alumnos*. Bogotá: Grupo Editorial Avanza.

Cao Leiva, M. V. (2004). Denys Cuche. La noción de la cultura en las ciencias. *Revista de antropología*, 233 - 237. Obtenido de http://www.academia.edu/3112990/La_noci%C3%B3n_de_cultura_en_las_ciencias_sociales

Castañer Balcells, M. (2002). La tendencias actuales de la danza . En M. Castañer Balcells, *Expresión corporal y danza* (pág. 103). Barcelona: INDE publicaciones .

Castaño Isaza, L. (2010). *La música vocal andina, empapada de un nuevo lenguaje*. (J. S. Monsalve Castaño, Ed.) Recuperado el 2014, de Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana: <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4486>

Castelló Cogollos, R. (2002). *Capítulo I. La estructura social: una metáfora de la sociedad*. Recuperado el 5 de Marzo de 2016, de Universitat de Valencia. Departament de Sociologia i Antropologia Social. Rafael Castelló Cogollos.: <http://www.uv.es/~socant2/estructura.pdf>

CINEP. (1998). *Colombia País de regiones. Tomo II*. Santafe de Bogota: Cinep; Colciencias. .

Cuche, D. (1996). *La nocion de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Argentina : Ediciones Nueva Visión SAIC.

Duque, A. A. (2001). Música en tiempos de guerra. En G. Sánchez, & A. Mario, *Memorias de un país en guerra (1899-1902)* (págs. 251-270). Bogotá, Colombia: Planeta.

Fundación Educativa Héctor A. García. (2015). *Proyecto Salón Hogar*. Recuperado el 2015, de Concepto de Música: http://www.proyectosalohnhogar.com/Enciclopedia/NE_Musica2.htm

Galak, E. (mayo de 2010). *El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades*. (R. L. Crisorio, Ed.) Recuperado el 10 de noviembre de 2014, de Memoria Académica FaHCE: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.453/te.453.pdf>

García Gonzales, J. (s.f.). *El cuerpo como un objeto cultural*. Recuperado el 2014, de Unal Manizales. Dirección nacional de innovación académica: <http://www.virtual.unal.edu.co/cursos/sedes/manizales/4050041/index.html>

Gaviria Ayala, J. M. (2009). *Recitales didácticos de la música Andina colombiana a través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira*. Obtenido de Repositorio de la Universidad Tecnológica de Pereira: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1614/1/78078G283.pdf>

González, S. (1999). *Bogotá años 40 / fotografías de Sady González*. Bogotá: Ediciones Revista Número, con el apoyo de Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.

Guzmán, J. C. (2015). *José Barros. El composito del río* . Obtenido de El Tiempo :
<http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/jose-barros-vida-y-obra-del-compositor-colombiano/15433515/1>

Hurtado, J. d. (2010). La investigación: Aspectos preliminares. En J. Hurtado de Barrera, *Metodología de la investigación* (Cuarta ed., Vol. I, págs. 441-461). Bogotá D.C.: Quirón Ediciones.

Jaramillo Uribe, J. (1996). Etapas y sentido de la historia de Colombia. En J. O. Melo González, *Colombia hoy*. Colombia: Presidencia de la República.

Johnson, P. (2000[1983]). Un mundo relativista. En P. Johnson, *Tiempos modernos* (págs. 13-59). Barcelona: Vergara.

León Rengifo, L. F. (2003). *La música instrumental Andina colombiana 1900 - 1950*. Recuperado el 2014, de SIC editorial:
<http://www.siceditorial.com/ArchivosObras/obrapdf/TA09832332005.pdf>

Lleras, A. (28 de Octubre de 1946). Música. Concierto. *Revista Semana*, 30.

Lleras, A. (1946). Musica: festival en la Heroica. Club de melómanos . *Revista Semana*, 25.

Los años del ruido, 1910-1960. (2010). En *Colombia 200 años de identidad, 1810-2010* (Vol. III). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Revista de Sociología. Universidad de la Coruña*(73), 127-152.

Recuperado el 2014, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075020>

Maya Restrepo, L. A. (Enero de 2003). *Atlas Afrocolombianos. Movimiento y ritmo*. (L. A. Maya Restrepo, Editor) Recuperado el 2014, de Colombia Aprende: http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-83211_archivo.pdf

Morales, J. A. (s.f.). *Pescador, lucero y río*. Obtenido de Toda Colombia: <http://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/pescador-lucero-y-rio.html>

Muñoz Gaviria, D. A., & Runge Peña, A. K. (2005). El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del siglo xx: el cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda. *Revista Iberoamericana de educación*(39), 127-168. Recuperado el 2014, de R: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2007990>

Museo del Oro, Z. (s.f.). *La llanura inundables del caribe*. Recuperado el 2015, de Áreas culturales del Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/cartagena/museo-del-oro-zenu-4>

Observatorio de Políticas Públicas de Bucaramanga DEMÓQUIRA. (2006). *Causas y efectos de la separación del Gran*. (J. R. Puyana Valdivieso, & S. Gómez Mejía, Edits.) Bucaramanga: DEMÓQUIRA.

Ocampo Lopez, J. (1977). El folclor musical de Boyacá. En J. Ocampo Lopez, *El pueblo boyacense y su folclor*. Tunja: Corporación de Promoción Cultural de Boyacá. Obtenido de Biblioteca Luis Ángel Arango.

Ocampo Lopez, J. (2011). Manual del folclor colombiano. Bogota: Plaza & Jones editores.

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (2000). *Manual de danzas folclóricas : Departamento de Cundinamarca, Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Perez Ruiz, S. (? de ? de 2005-2006). *Portal del CISO 2005-2006*. Obtenido de Qué es estratificación social: <http://academic.uprm.edu/sruiz/3121/index.htm>

Piñeros Cifuentes, A. F. (2012). *Análisis de la concentración del poder en Colombia a través de los linajes presidenciales del siglo XX. Estudio de caso: familia Ospina, López, Lleras y Pastrana*. Recuperado el 2014, de Repositorio Universidad del Rosario:
<http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/3619/81717533-2012.pdf?sequence=1>

Prat Ferrer, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Universidad SEK. Oppidum*(2), 229-248. Recuperado el 2014, de http://oppidum.es/numeros/oppidum_02/pdfs/op02.10_prat.pdf

RAE. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 05 de 10 de 2014, de Real Acedemia Española: <http://lema.rae.es/drae/>

Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 2015, de <http://dle.rae.es/>

Revelo Burbano, J. (Noviembre de 2012). *León Cardona García: Su aporte a la música de la zona Andina colombiana*. (G. Maestro Yepes, Ed.) Recuperado el 2014, de Repositorio Universidad EAFIT: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1233/Jos%C3%A9_Revelo_Burbano_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Rico Bovio, A. (1998). *Las Fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad*. Quito, Ecuador: Abya Yala.

Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbres, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 296-342. Recuperado el 2014, de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

Rueda Rueda, E. (2000). Palonegro y la guerra del 99 en Santander. En E. y. Rueda Rueda, *La Guerra de los Mil Días en las Letras Santandereanas* (págs. 11-32). Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.

Runge Peña, A. K., & Muñoz Gaviria, D. A. (2005). *El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del sigloXX:el cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda*.

Recuperado el 10 de 03 de 2015, de Dialnet. De Revista Iberoamericana de Educación: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2007990>

Salguero, A. R. (marzo de 2010). *La danza como manifestación expresiva representada en el sello postal*. (L. T. Guterman, Editor) Recuperado el 23 de octubre de 2014, de Efdeportes Revista Digital Buenos Aires: <http://www.efdeportes.com/efd142/la-danza-representada-en-el-sello-postal.htm>

Sánchez de Marín, B. (1987). *Cuestionamiento en torno al folclor colombiano*. Bogotá: Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Centro de Educación Humanística.

Sena. (2007). La economía colonial 5. En Sena, *Actualización para Periodistas - La sociedad Colonial, Siglos XVI y XVII*. Bogotá D.C.: Sena. Recuperado el 2014, de Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ciencias/sena/periodismo/colonial/colonial2e.htm>

Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. . Sage Publications.

Tirado Mejía, A. (1996). Colombia: siglo y medio de bipartidismo. En J. O. Melo, *Colombia hoy* (págs. 97-191). Colombia: Presidencia de la República.

Tovar Pinzón, H. (2007). *Colombia: Imágenes de su diversidad (1492 a hoy)*. Bogotá: Grupo Editorial Educar.

Trujillo Delgado, F. A. (1990). *Aprendamos un poco de folclor colombiano*. Bogotá: Fundación Escuela Colombiana de Hotelería y Turismo ECOTET.

Tse-Tung, M. (1937). Sobre la contradicción. En M. Tse-Tung, *Obras escogidas* (págs. 333-374). Pekin, China: Ediciones en lenguas extranjeras.

Wade, P. 1. (2002). *Música, raza y nación : musica tropical en Colombia* . Bogotá: Vicepresidencia de la República.

Weber, M. (2002 [1922]). La economía y los ordenes y poderes sociales. III. Tipos de comunidad. En M. Weber, *Economía y sociedad* (págs. 289-327). España: Fondo de Cultura Económica de España. Obtenido de <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf>

Yunis Turbay, E. (2003). *¿Por qué somos así? ¿Qué pasó en Colombia? Análisis del mestizaje*. Bogotá D.C., Bogotá D.C., Colombia: Temis.

Zuluaga R., A., Escobar Z., M. A., Salazar G., B., & Ossa de A., C. L. (1985). *Aires de mi tierra : Las 50 canciones más representativas del folclor colombiano*. Manizales: Universidad Católica de Manizales.