INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

MÚSICA - PESQUISA

PRÁCTICAS REGIONALES DEL BAMBUCO:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y CRÍTICO DE LOS BAMBUCOS FIESTERO Y SAN JUANERO EN TENSIÓN CON LA INSTITUCIONALIZACIÓN

HENRY HERNÁNDEZ HERRERA

Foz do Iguaçu

2025

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

MÚSICA - PESQUISA

PRÁCTICAS REGIONALES DEL BAMBUCO:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y CRÍTICO DE LOS BAMBUCOS FIESTERO Y SAN JUANERO EN TENSIÓN CON LA INSTITUCIONALIZACIÓN

HENRY HERNÁNDEZ HERRERA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Felix Eid

Foz do Iguaçu
2025

HENRY HERNÁNDEZ HERRERA

PRÁCTICAS REGIONALES DEL BAMBUCO:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y
CRÍTICO DE LOS BAMBUCOS FIESTERO Y SAN JUANERO EN TENSIÓN
CON LA INSTITUCIONALIZACIÓN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música ênfase em Pesquisa.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientador: Prof. Dr. Félix Ceneviva Eid
UNILA

_____

Profa. Dra. Mariana Santos Teófilo
CAP - UFRGS

_____

Prof. Dr. Mario René Rodríguez Torres
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

En memoria de mi papá, porque de el aprendí que la vida no se rige por manuales ni reglamentos, que no todo debe encajar en una institución para tener valor, y que lo verdadero, como su ejemplo, no necesita nombre para dejar huella.

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mi orientador, el profesor Felix Ceneviva Eid, por el inmenso apoyo que me ha brindado desde el primer día en que emprendimos este maravilloso camino a ritmo de bambuco. Su guía constante, sus acertadas correcciones, comentarios, consejos y recomendaciones fueron fundamentales para la realización de este trabajo. Gracias por creer en mí y por compartir generosamente su profundo conocimiento en la investigación de estas músicas, lo cual no solo me permitió enfocarme mejor, sino que avivó aún más mi pasión por esta profesión y este énfasis.

A mi mamá, quien me motivó a emprender este viaje, por estar siempre a mi lado, orgullosa de lo que hago y de lo que soy. Gracias por inspirarme a ser mejor cada día, por tu fuerza inquebrantable y por enseñarme el verdadero significado de la entrega y el amor. Infinitas gracias por existir.

A los miembros de mi banca evaluadora, por sus valiosas orientaciones y comentarios, que sin duda me servirán para seguir creciendo en este camino académico y profesional.

A mis hermanos, por estar siempre conmigo, apoyándome en cada paso. En especial a René, porque gracias a él hoy soy músico.

Infinitas gracias a todos.

RESUMEN

Este trabajo tiene como propósito explorar algunas variantes del bambuco, a partir del estudio del sanjuanero y el bambuco fiestero, entendiendo que no se trata de una expresión única y homogénea, sino de un conjunto diverso de prácticas musicales. Se busca reconocer qué las diferencia y qué las vincula como parte de una misma familia musical, a través del análisis de entrevistas, fuentes bibliográficas y registros audiovisuales, atendiendo tanto a sus particularidades regionales como a las tensiones compartidas frente a procesos de institucionalización, estandarización y escenificación. El análisis muestra cómo estas músicas han sido reconfiguradas a lo largo del tiempo y cómo, aún hoy, resisten, persisten y se transforman en contextos cambiantes.

Palabras clave: bambuco; Sanjuanero; fiestero; variantes; institucionalización; Tolima; Huila; Cauca; polirritmia; polimetría; ritmo; coreografía.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo explorar diversas variantes do bambuco, a partir do estudo do sanjuanero e o bambuco fiestero, entendendo que não se trata de uma expressão única e homogênea, mas sim de um conjunto diverso de práticas musicais. Busca-se reconhecer o que os diferencia e o que os conecta como parte de uma mesma família musical por meio da análise de entrevistas, fontes bibliográficas e gravações audiovisuais, atentando tanto para suas particularidades regionais quanto para as tensões compartilhadas diante dos processos de institucionalização, padronização e encenação. A análise mostra como esses tipos de música foram reconfigurados ao longo do tempo e como, ainda hoje, resistem, persistem e se transformam em contextos mutáveis.

Palavras-chave: bambuco; Sanjuanero; fiestero; variantes; institucionalização, Tolima, Huila, Cauca, polirritmia, polimetria, ritmo, coreografia.

.

ABSTRACT

This research aims to explore various variants of bambuco, based on the study of Sanjuanero and bambuco fiestero, understanding that it is not a single and homogeneous expression, but rather a diverse set of musical practices. It seeks to reconfirm what differentiates you and what connects you as part of the same musical family through the analysis of interviews, bibliographical sources and audiovisual recordings, paying attention both to its regional particularities and to the tensions shared by two processes of institutionalization, patronization and staging. The analysis shows how these types of music are reconfigured over time and how, even now, they resist, persist and transform in changing contexts.

Key words: bambuco; Sanjuanero; fiestero; variants; institutionalization; Tolima; Huila; Cauca; polyrhythm; polymetry; rhythm; choreography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ejemplo 2 del bambuco Cuatro Preguntas escrito a 3/4.....29
Figura 2 – Ejemplo 2 del bambuco Cuatro Preguntas escrito a 6/8.....30
Figura 3 – Célula rítmica y polimetría del bambuco: golpe de la tambora.....33
Figura 4 – Célula rítmica y polimetría del bambuco en la guitarra y el tiple.....33
Figura 5 – Mapa Regiones Naturales de Colombia.....40
Figura 6 – ejemplo de la célula rítmica en el sanjuanero, golpe de la tambora…….....68
Figura 7 – ejemplo del motivo melódico y rítmico en el sanjuanero, música El Contrabandista.....68

SUMÁRIO

1. INTRODUCCIÓN 11

2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DEL BAMBUCO 16

2.1 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA HISTORIA DEL BAMBUCO 16

2.1.1 Primeros Registros Históricos del Bambuco y su Relación con el Estado Nacional. 18

2.1.2 Blanqueamiento Sonoro 22

2.1.3 La Consolidación del Bambuco Como Música Nacional 24

2.1.4 El Bambuco y Las Representaciones de Género 27

2.1.5 El Bambuco Desde Una Perspectiva Regional y Local 28

2.1.6 De la Oralidad a la Notación 29

2.1.7 Polimetría en el Bambuco 33

2.1.8 Instrumentación Estandarizada y Construcción Sonora del Bambuco 36

2.2 EL IMPACTO Y LA IMPORTANCIA DEL BAMBUCO EN LA CULTURA COLOMBIANA..... 37

2.3 REGIONES NATURALES DE COLOMBIA..... 41

2.4 NOTA SOBRE EL USO DEL TÉRMINO BAMBUCO 43

3. SEMEJANZAS Y CONTRASTES ENTRE EL BAMBUCO FIESTERO Y EL SANJUANERO: UN ANÁLISIS COMPARATIVO 46

3.1 COINCIDENCIAS TERRITORIALES Y DIFERENCIAS DE DISTRIBUCIÓN 49

3.2 PRESENCIA EN CELEBRACIONES REGIONALES 53

3.3 DIFERENCIAS EN INSTITUCIONALIZACIÓN Y RECONOCIMIENTO 54

3.4 SIMBOLISMO REGIONAL Y CENTRALIDAD CULTURAL 56

3.5 PROFESIONALIZACIÓN Y CIRCULACIÓN MUSICAL 57

3.6 CARACTERÍSTICAS MUSICALES BASICAS, INTERPRETACIÓN Y DANZA: SEMAJANZAS Y CONTRASTES 58

3.6.1 Forma, Métrica, Ritmo y Tempo 59

3.6.2 Armonía y Melodía 68

3.6.3 Formatos Instrumentales 73

3.6.4 Uso de la Voz 82

3.6.5 Relación con la Danza 86

3.6.6 Síntesis comparativa 97

3.7 ¿EXISTEN CONTRASTES REGIONALES EN EL BAMBUCO FIESTERO? 98

3.7.1 Síntesis analítica 101

4. CONSIDERACIONES FINALES 103

5 REFERENCIAS 116

1. INTRODUCCIÓN

Mi relación con el bambuco comenzó desde muy temprano, en esos años de infancia vividos en la región andina de Colombia, entre los departamentos del Tolima y Cundinamarca. En esta zona, las celebraciones comunitarias y las expresiones musicales ligadas a las festividades locales hacían parte del ambiente cotidiano. Poco a poco, y casi sin darme cuenta, el bambuco se fue volviendo parte de mi mundo sonoro y afectivo.

Uno de mis primeros acercamientos directos con la música fue en la escuela, durante una presentación artística que incluía una danza al ritmo del sanjuanero. Para acompañarla, nos enseñaron a interpretar instrumentos como la tambora, el chucho, la esterilla y la flauta. Yo me encargué de la tambora, aprendiendo a tocarla mediante la oralidad, siguiendo las indicaciones del profesor de artística. Recuerdo que el ritmo era particular y no precisamente fácil de ejecutar.

Con el tiempo, continué mi formación musical en la banda escuela del colegio, donde también interpretábamos piezas en ritmos de bambucos y sanjuaneros. En ese momento, no podía distinguir con claridad entre uno y otro; de hecho, no tenía conocimiento de que existieran variantes del bambuco. Posteriormente, mi participación en festividades locales se intensificó al empezar a trabajar como músico de agrupaciones populares, recorriendo distintos municipios del Tolima.

En esas presentaciones musicales, empecé a notar que no todos los bambucos que interpretábamos sonaban igual. Algunos eran más rápidos, otros más melódicos o rítmicamente complejos, y no todos incluían canto. Aunque me explicaron que ciertas piezas eran instrumentales y que otras tenían texto cantado, esas distinciones resultaban poco claras. A veces se usaban nombres distintos para referirse a lo que, en teoría, era el mismo género. Esa ambigüedad me llevó a sospechar que el término “bambuco” abarcaba más diversidad de la que se solía enseñar, y que existían formas distintas cuya especificidad no siempre se reconocía o se explicaba con claridad. Con el tiempo, estas dudas comenzaron a repetirse en otros espacios musicales donde también estaba presente el bambuco, y se fueron volviendo cada vez más difíciles de ignorar.

Además de estas experiencias, el bambuco también estuvo presente en mi entorno familiar de una forma muy significativa. Mis abuelos eran los dueños de la emisora Radio Altamizal, ubicada en el municipio de Dolores departamento del

Tolima. Una estación local que cumplía un papel importante en la vida cultural de la comunidad. Allí se programaban con frecuencia bambucos interpretados por duetos acompañados de guitarras, así como otros géneros representativos de la región.

La emisora no solo difundía música, sino que también funcionaba como un punto de encuentro simbólico donde se mantenían vivas las expresiones musicales locales, se compartían noticias de las festividades y se daba espacio a artistas de la zona. Crecí escuchando esa programación junto a mi padre, lo que fortaleció mi vínculo afectivo con el bambuco. Aunque a simple oído aquellas versiones radiales sonaban muy distintas a los bambucos que interpretaba en las papayeras, seguían siendo identificadas como bambucos. Esta diversidad sonora, presente desde mi infancia, reforzó mi interés por comprender más a fondo las características y diferencias internas de este ritmo. Ya en la universidad, a través de este trabajo de grado, decidí profundizar en el bambuco y estudiar sus distintas expresiones regionales, no solo desde su sonoridad, sino también desde sus contextos de práctica, usos sociales y denominaciones locales.

A lo largo de la historia musical de Colombia, el bambuco ha sido presentado como un símbolo sonoro de la región andina, una categoría aparentemente homogénea que representa lo nacional desde lo regional. Sin embargo, al observar sus múltiples formas de interpretación en distintas zonas del país, surgen dudas sobre la aparente unidad de esta expresión. La práctica musical, la instrumentación, los contextos sociales y los nombres que recibe varían considerablemente entre regiones, lo cual invita a cuestionar la visión generalizada que se suele enseñar o difundir sobre este ritmo.

En mi experiencia, la información que recibí sobre el bambuco tendía a presentarlo como una expresión uniforme, sin diferenciar variantes ni profundizar en sus particularidades musicales o socioculturales. Se enseñaba como parte del repertorio asociado a una amplia región del país, sin identificar estilos propios de zonas específicas ni señalar que ciertas formas podían tener nombres particulares. Aunque en algunos casos se reconocían ciertas denominaciones distintas, estas no venían acompañadas de explicaciones claras que permitieran entender sus diferencias con respecto a otras formas del bambuco.

Esta misma falta de claridad también se refleja en muchos trabajos académicos, donde el bambuco suele abordarse como una única expresión representativa de la región andina. Si bien algunos estudios reconocen de forma

general la existencia de diferencias musicales, sociales y regionales, son pocos los que profundizan en los matices interpretativos, en los contextos de uso o en las lógicas detrás de las distintas denominaciones que adopta el bambuco en distintas regiones del país. Esta ausencia de análisis detallados contribuye a una visión fragmentada o incompleta de su diversidad.

Estas experiencias, dudas y hallazgos me llevaron a formular la siguiente pregunta de investigación, que guía el presente trabajo: ¿Cuáles son los aspectos musicales y socioculturales del bambuco que varían en las diferentes regiones de Colombia, y qué elementos tienen en común que lo unifican a pesar de sus diferencias?

En línea con esa pregunta, el objetivo general de este trabajo es conocer la diversidad de formas en las que se manifiesta el bambuco, así como sus aspectos unificadores, en diferentes regiones de Colombia.

A partir de este propósito, se desarrollan los siguientes objetivos específicos: revisar la bibliografía y documentos referentes al bambuco, para establecer un marco de referencia; definir y seleccionar las dos formas regionales del bambuco que se explorarán, con el fin de centrar el análisis; mapear las regiones donde se encuentran estas dos formas; identificar sus características musicales e instrumentales; examinar los aspectos socioculturales, ritualistas, sentido y épocas de práctica de cada una de estas dos formas del bambuco regional; finalmente, identificar las características musicales y socioculturales que las diferencian, así como los elementos que las unifican.

El valor de esta investigación radica en su contribución a una comprensión más profunda y contextualizada del bambuco como universo sonoro plural. Al centrarse en formas regionales específicas, busca visibilizar aquello que suele quedar al margen de las definiciones más amplias o estandarizadas del género, y poner en evidencia los distintos modos en que el bambuco cobra sentido en cada región.

Además, este estudio pretende aportar insumos útiles tanto para la investigación académica como para la práctica musical y pedagógica. Su documentación puede servir de apoyo a músicos, compositores, docentes e interesados en las culturas regionales, al ofrecer una visión más detallada y fundamentada de las expresiones locales del bambuco. También puede contribuir a

los procesos de valoración, preservación y transmisión de estas prácticas musicales, desde una mirada situada, crítica y respetuosa con su diversidad.

La metodología de este trabajo se enmarcó en un enfoque cualitativo y se desarrolló a partir de dos métodos principales: la revisión bibliográfica y la realización de entrevistas semiestructuradas. Para complementar estas fuentes, se llevó a cabo además un análisis preliminar de partituras y registros audiovisuales, que permitió identificar ciertos elementos musicales relevantes en relación con los testimonios y la literatura consultada. La elección de este enfoque respondió a la necesidad de comprender las formas en que el bambuco se manifiesta en distintas regiones, tanto en lo musical como en lo sociocultural, desde una mirada situada y abierta a la diversidad. Cabe resaltar que, por la naturaleza del objeto de estudio, la etnografía habría sido la metodología más adecuada; sin embargo, por limitaciones de tiempo, desplazamiento y recursos, no fue posible implementarla en esta investigación.

La revisión bibliográfica incluyó libros, artículos académicos, tesis y otros documentos especializados, disponibles en bibliotecas digitales y bases de datos como Google Académico, Academia.edu, repositorios institucionales y portales universitarios. Esta etapa permitió establecer un marco teórico e histórico sobre el bambuco, identificar sus distintas formas de denominación y recoger información sobre los procesos sociales y culturales que han acompañado su circulación y apropiación en distintas regiones del país.

Por otro lado, las entrevistas semiestructuradas se realizaron a través de llamadas telefónicas o virtuales, las cuales fueron grabadas en audio entre los años 2024 y 2025. Estuvieron dirigidas a músicos, profesores y directores de banda sinfónica con experiencia directa en las prácticas regionales del bambuco. El material recolectado fue fundamental para seleccionar las dos variantes a analizar y para conocer sus características musicales, sus contextos de práctica y sus sentidos sociales desde las voces de quienes las interpretan y viven en sus territorios.

El análisis preliminar de partituras y registros audiovisuales permitió esclarecer algunas informaciones que resultaban confusas o contradictorias entre las entrevistas y la bibliografía consultada. Además de contribuir a una mejor comprensión de ciertos aspectos musicales y performativos, este ejercicio complementó y enriqueció las descripciones previas, aportando elementos concretos

que ayudaron a afinar el análisis comparativo entre el sanjuanero y el bambuco fiestero.

A partir del cruce entre fuentes bibliográficas testimonios orales y análisis preliminares de registros musicales, se seleccionaron inicialmente dos formas regionales del bambuco: el bambuco fiestero y el sanjuanero, por contar con suficiente información y práctica viva en sus contextos respectivos. Sin embargo, durante el proceso analítico surgieron nuevas preguntas en torno a las variaciones internas del bambuco fiestero, lo que permitió identificar diferencias significativas entre su versión interpretada en el Tolima Grande y la que se practica en el Cauca. De esta manera, la investigación no solo comparó dos variantes regionales distintas del bambuco, sino que también exploró contrastes dentro de una misma denominación, visibilizando su diversidad musical y contextual.

Este trabajo se organiza en dos capítulos. El primero aborda los procesos históricos y socioculturales que han acompañado al bambuco, deteniéndose en su transformación en símbolo nacional y en los mecanismos de homogeneización de su imagen. También se incluye una reflexión sobre los roles de género presentes en su representación, especialmente en la forma como se integraron ciertas ideas sobre lo masculino y lo femenino en el proceso de nacionalización. Además, se examinan las dificultades que ha planteado su escritura, derivadas del paso de una tradición oral a una lógica académica de transcripción y contextualiza brevemente la diversidad regional de Colombia. El segundo capítulo se enfoca en el análisis de dos formas específicas del bambuco: el bambuco fiestero y el sanjuanero huilense, a partir de sus características musicales y socioculturales y presenta una comparación entre ambas variantes, destacando sus semejanzas, contrastes y también las diferencias internas dentro del bambuco fiestero. El texto concluye dando cuenta del cumplimiento de todos los objetivos planteados, mediante el análisis del bambuco fiestero y el sanjuanero en sus dimensiones musicales, socioculturales y territoriales. A partir del pensamiento de Leonardo Acosta (1982) se propone comprender el bambuco como un campo sonoro plural, donde las diferencias tímbricas, rítmicas y de acento no son detalles menores, sino expresiones de identidades territoriales vivas. También se problematizan los nombres de estas variantes y sus formas de institucionalización, revelando tensiones entre lo local, lo patrimonial y lo comercial. Finalmente, se plantean líneas de investigación futuras que reconozcan otras maneras de hacer bambuco, más allá de sus versiones oficiales.

2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DEL BAMBUCO

2.1 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA HISTORIA DEL BAMBUCO

En primer lugar, es necesario referirse al término bambuco. En este trabajo, bambuco se entiende como la denominación de una expresión musical y dancística colombiana, particularmente asociada a la región andina. Algunas fuentes, como Angulo (2020), señalan que la palabra podría derivar de “Bambuk”, región de África occidental (actual Senegal y Malí) de donde procedían personas esclavizadas conocidas como bambas o bámbaras (Marulanda, 1973). Según esta hipótesis, el término se habría introducido en tiempos de la colonia española a través de la diáspora africana y, posteriormente, adaptado al castellano. Otros relatos locales, también recogidos por Angulo (2020), afirman que “bambuco” designaba inicialmente ciertos instrumentos de percusión construidos con tubos de bambú por comunidades negras antillanas y que, con el tiempo, la denominación pasó a identificar un género musical específico.

Como sucede con otras hipótesis, no existe certeza acerca del surgimiento o la procedencia de la palabra bambuco. Ninguna de estas hipótesis se encuentra completamente sustentada o fundamentada, por lo que no existe una definición exacta del término. A lo largo de la historia, distintos autores y cronistas han propuesto interpretaciones que, si bien aportan perspectivas valiosas, no permiten llegar a conclusiones absolutas. Esta ambigüedad plantea interrogantes sobre si ciertos procesos históricos, entre ellos, los que más tarde darían lugar a su institucionalización, pudieron incidir en la invisibilización de pasados vinculados a culturas no reconocidas oficialmente en el imaginario nacional, cuestión que se desarrollará en apartados posteriores.

Este acercamiento inicial al concepto de bambuco constituye la base para comprender su complejidad histórica, cultural y simbólica, así como para situar las tensiones y transformaciones que serán analizadas a lo largo del presente trabajo.

El Bambuco, como género musical, ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la identidad nacional de Colombia, trascendiendo en múltiples aspectos como sociales, políticos y culturales, especialmente a lo largo del siglo XIX. Este capítulo abordará preguntas esenciales como: ¿Qué es el bambuco?, ¿Cómo fue su proceso de transformación a lo largo de la historia? ¿Cómo participó en la

construcción de una identidad nacional en Colombia? Sin la pretensión de agotar estas preguntas, que son demasiado profundas y extensas, a lo largo de este capítulo se buscará presentar un panorama general sobre las lecturas que hasta hoy se han hecho en torno a estas cuestiones.

A través de esta revisión bibliográfica, se explorarán las principales investigaciones que han analizado el desarrollo, transformación y resignificación del bambuco en diferentes contextos históricos. Para ello, nos apoyaremos en estudios y trabajos de autores como Carolina Santamaría Delgado (2007), Ana María Ochoa (1997-2004), Sergio Daniel Carrera (2019), Carlos Miñana (1997), Maryori Eugenia Arias Ruiz (2016), Miguel Antonio Cruz González (2004), Martha Enna Rodríguez Melo (2012), Paloma Muñoz (2004) Angela Johanna Angulo Villafañe (2020), Alberto T. Ikeda (2013), Jesús Emilio González (2006) y Sergio Sánchez Suarez (2009). Estos investigadores ofrecen diversas miradas, musicológicas, sociológicas y culturales, sobre el bambuco, lo que permite construir una visión crítica y amplia sobre esta expresión musical.

Entre estos autores, se profundizará especialmente en los trabajos de Sergio Daniel Carrera (2019), Ana María Ochoa (1997), Carolina Santamaria Delgado (2007) y Carlos Miñana (1997), cuyas investigaciones abordan con mayor detalle temas centrales como la transformación estética del bambuco, su uso en la construcción de identidad nacional y sus características musicales e históricas.

Sergio Daniel Carrera en su investigación Blanqueamiento sonoro: occidentalización del bambuco en la segunda mitad del siglo XIX (2019), analiza cómo el bambuco fue transformado para adecuarse a los gustos de las élites criollas durante la conformación del Estado-nación. El concepto de “blanqueamiento sonoro” resulta clave para entender la reelaboración de lo popular en clave hegemónica.

Ana María Ochoa en su texto Tradición, género y nación en el bambuco (1997), estudia cómo este género fue instrumentalizado como símbolo de la nación. Examina cómo se integraron valores rurales y roles de género en su representación, además de ofrecer un panorama general de sus características musicales.

Carlos Miñana, por su parte, aporta en Los caminos del bambuco en el siglo XIX (1997), una revisión de las fuentes documentales más tempranas, lo que permite trazar la circulación y evolución histórica del bambuco en el siglo XIX, en diálogo con los procesos sociales y culturales de la época.

Carolina Santamaría Delgado (2007) Jesús Emilio González (2006) y Sergio Sánchez Suarez (2009) nos brindan información pertinente sobre las problemáticas de la escritura del bambuco de la oralidad a la transcripción, su trasfondo y la polimetría.

Otros autores, como, Maryori Eugenia Arias Ruiz (2019), ofrecen aportes que complementan y refuerzan las ideas centrales de esta revisión, especialmente en torno a las transformaciones sociales y culturales del bambuco.

Finalmente, se retomarán también los aportes de Miguel Antonio Cruz González (2004), Martha Enna Rodríguez Melo (2012), Paloma Muñoz (2004) Angela Johanna Angulo Villafañe (2020) y Alberto T. Ikeda (2013), quienes han reflexionado sobre la importancia cultural, pedagógica y patrimonial del bambuco en el contexto colombiano contemporáneo.

2.1.1 Primeros Registros Históricos del Bambuco y su Relación con el Estado Nacional

Este recorrido comienza a inicios del siglo XIX, donde se encuentra el primer registro escrito que menciona explícitamente al bambuco. Se trata de una carta enviada por el general Francisco de Paula Santander a un compañero militar que se encontraba en Popayán. La carta, fechada el 6 de diciembre de 1819 en Bogotá, fue citada por Carlos Miñana (1997), y dice lo siguiente: “Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco” (Miñana, 1997).

A lo largo del siglo XIX, el bambuco fue estrechamente asociado con lo rural, lo popular y las clases bajas. Era esta música que acompañaba fiestas campesinas, reuniones familiares y celebraciones bohemias. Sin embargo, como señala Miñana (1997), no gozaba de legitimidad dentro de la llamada “cultura oficial”. En este contexto, el bambuco no solo fue una expresión social y festiva, sino que también desempeñó un papel simbólico en la guerra de independencia. Fue al mismo tiempo, música del pueblo y música de guerra: acompañó celebraciones de victorias del ejército libertador y se convirtió en una forma de resistencia cultural frente al dominio colonial.

Miñana (1997) indica que, en contraposición al imperio español y sus formas musicales asociadas, se buscaban expresiones sonoras que pudieran representar al pueblo en lucha sin recurrir exclusivamente a lo africano o a lo indígena, sino apelando a una identidad mestiza[1]. En este contexto, el bambuco comenzó a destacar por su fuerza rítmica, su carácter local y su cercanía con el gusto popular, convirtiéndose en una opción funcional para acompañar la campaña independentista. Como afirma el autor:

> Era claro que había que negar la música del enemigo español, y más en una confrontación bélica. La contradanza servía para lograr esa 'oposición musical' pues se asociaba al aliado inglés. Pero se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percutiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese 'sabor' de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o los indígenas… Definitivamente tenía que ser algo 'nuevo', algo mestizo, y esos requisitos los cumplía el bambuco. Una (o unas) música que, como diríamos ahora, fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, y que —además— se relacionaba profundamente con formas mestizas similares que se estaban produciendo en esos momentos en toda la América colonial española (Miñana, 1997, p. 4).

De este modo, el bambuco no solo acompañó momentos de celebración popular durante la campaña libertadora, sino que también comenzó a adquirir un valor simbólico como expresión mestiza, capaz de representar ciertos ideales colectivos. Este papel inicial, vinculado al contexto de la independencia, marcaría el comienzo de un proceso más amplio de resignificación, en el cual el bambuco sería progresivamente incorporado, aunque no sin tensiones, al proyecto cultural del Estado-nación colombiano.

Ana María Ochoa (1997) describe al bambuco como un género musical y dancístico que, en sus inicios, estuvo vinculado a comunidades mestizas, indígenas y afrodescendientes, cuyos modos de vida y prácticas culturales se desarrollaron localmente a partir de la interacción de estas influencias culturales. Para la autora, el bambuco va más allá de ser una simple expresión artística: cumple un rol central en los procesos de construcción de identidad nacional en Colombia. En este sentido, señala que los géneros musicales de la época no se limitaron a ser demostraciones

[1] En este trabajo, tanto la expresión "mestizo" se entienden como la confluencia de influencias europeas, de comunidades indígenas de la región andina que habitaban antes de la llegada de la colonia española, y de aportes africanos provenientes de la diáspora forzada. Este concepto incluye no solo el mestizaje étnico, sino también la síntesis cultural y sonora.

culturales, sino que también desempeñaron un papel activo en la consolidación del proyecto republicano y del Estado-nación.

Desde mediados del siglo XIX, el bambuco comenzó a adquirir una importancia creciente en el imaginario cultural colombiano, especialmente por su asociación con lo rural y lo mestizo. Estos elementos fueron fundamentales para su incorporación progresiva al proyecto de construcción del Estado-nación. Como plantea Ochoa (1997), para comprender un género musical no basta con describir sus rasgos formales, sino que es necesario atender a su dimensión social: “Se trata, más bien, de dimensionar cómo esos elementos formales se insertan en la vida cotidiana a través de prácticas musicales y sociales concretas. Es allí, en la forma como nos habitan los sonidos, que definimos lo que ellos significan” (Ochoa, 1997, p. 36).

En este sentido, el bambuco no solo circuló como una forma artística, sino también como un símbolo que condensaba valores culturales considerados “auténticos”[2]. Su definición histórica, como advierte Ochoa (1997), no depende exclusivamente de su estructura musical, sino de una compleja red de significados que entrelazan forma, función y discurso:

> En el caso del tiple y el bambuco, la red de interacciones que los han definido históricamente se entreteje a partir de tres elementos primordiales: los discursos que folcloristas, poetas y novelistas han escrito acerca del tema; las características formales del bambuco y del tiple; su relación con las prácticas musicales y sociales que se dan desde los mismos y los textos de los bambucos cantados (Ochoa, 1997, p.36).

Entonces, a lo largo del siglo XIX, el bambuco fue definido por muchos sectores como la música nacional por excelencia. Ochoa (1997) destaca que sus rasgos musicales, como la polimetría, la alternancia entre duraciones binarias y ternarias, o su adaptabilidad tanto a lo vocal como a lo instrumental, contribuyeron a su circulación y apropiación en distintos contextos sociales. Sin embargo, lo que facilitó su legitimación como emblema nacional fue su transformación por parte de sectores ilustrados y élites culturales, que promovieron su desplazamiento “del salón

[2] El término “auténticos” se emplea aquí de forma crítica, para aludir a los valores culturales que, en el marco de la ideología de homogeneización propia del Estado-nación, fueron seleccionados y promovidos como representativos de una identidad nacional, en detrimento de otras expresiones y diversidades regionales.

familiar campesino [...] a la sala de concierto" (Ochoa, 1997, p. 38), alineándolo con los valores de la tradición musical europea.

Esta operación simbólica fue parte de una estrategia más amplia para representar una imagen homogénea de la nación colombiana. En palabras de Harry Davidson, el bambuco llegó a ser considerado "nuestro aire nacional por excelencia" (citado en Ochoa, 1997, p. 40). De forma similar, Guillermo Abadía Morales afirmó que era la "expresión más representativa de nuestro folklore" (citado en Ochoa, 1997, p. 40) y que acompañó incluso a las campañas de independencia. De este modo, el bambuco fue asumido como un signo de pertenencia nacional, desplazando otras músicas regionales como la cumbia o el porro.

Sin embargo, esta consolidación simbólica no fue el resultado de un consenso plural, sino de una lógica profundamente centralista, en la que Bogotá y la región andina se posicionaron como centros de producción y validación cultural. Como afirma Abadía Morales:

> El bambuco ha sido considerado el género más representativo del folclor nacional debido a su amplia difusión en la región andina. Esta sustitución de la región andina por la nación es característica de un discurso musical centralista, en el cual, hasta hace muy poco, el término 'música colombiana' significaba música de la región andina, relegando así todas las otras regiones y sus prácticas musicales a un lugar secundario. Esto es todavía más sorprendente si consideramos que a mediados de siglo la cumbia y el porro de la costa Atlántica adquirieron una gran popularidad a lo largo y ancho del país y que la cumbia se convirtió de hecho en el ritmo nacional que identificaba a Colombia en otros países latinoamericanos. (Abadía Morales, citado en Ochoa, 1997, p. 40).

Esta jerarquización cultural consolidó una visión monocultural de la nación, en la que la diversidad musical del territorio fue subordinada a los criterios definidos desde el centro político y simbólico del país, aunque el bambuco haya seguido vivo y resignificado por las comunidades que históricamente lo practicaron, su incorporación al proyecto nacional no estuvo exenta de tensiones y transformaciones. Precisamente, durante la segunda mitad del siglo XIX, en paralelo al fortalecimiento del Estado-nación y al ascenso de una élite ilustrada que buscaba construir una identidad cultural homogénea, el bambuco fue sometido a un proceso de reconfiguración estética, simbólica e institucional que buscaba adecuarlo a los cánones de la música escrita, racional y europea. Este fenómeno ha sido analizado por Sergio Daniel Carrera (2019) bajo el concepto de "blanqueamiento sonoro", el cual permite entender cómo ciertas expresiones populares fueron transformadas y

legitimadas solo en la medida en que se ajustaban a los valores culturales dominantes de la época.

2.1.2 Blanqueamiento Sonoro

Como parte de ese mismo proceso de construcción del Estado-nación, el bambuco fue sometido a un proceso de transformación estética y simbólica que lo alejó de sus raíces populares y mestizas, con el fin de alinearlo a los valores culturales promovidos por los sectores ilustrados de la época. A este fenómeno, Sergio Daniel Carrera (2019) lo denomina blanqueamiento sonoro, entendido como un esfuerzo por occidentalizar su sonoridad y adecuarla a los cánones musicales de la tradición europea.

Según Carrera (2019), este blanqueamiento respondió a la imposición de una visión eurocéntrica de la música como ciencia, donde se exigía legitimidad académica y un cuerpo teórico racional. En este sentido, “se le criticó [al bambuco] su música por no tener un fundamento teórico o cuerpo de conocimiento científico que la legitimara” (Carrera, 2019, p. 7), lo que llevó a la proliferación de manuales, tratados y academias musicales que institucionalizaron criterios de profesionalización, técnica y disciplina moral.

El blanqueamiento sonoro operó a través de diversas estrategias. Por un lado, se sustituyeron instrumentos como la flauta de caña, la tambora o los aerófonos tradicionales por otros como el piano, el violín, la bandola y el tiple estilizado. Por otro, se adoptaron técnicas de composición asociadas al clasicismo vienés, como la armonización académica, las formas musicales de salón como el vals y la polca, y la escritura de partituras para cuatro manos o conjuntos de cámara. La finalidad era transformar el bambuco en una música refinada, digna de representar los ideales republicanos y morales que comenzaban a consolidarse desde las instituciones del estado. Esta nueva versión del bambuco fue promovida en espacios aristocráticos, educativos y patrióticos, desplazando sus usos populares, rituales y comunitarios.

Este proceso también implicó resignificar los símbolos musicales. Instrumentos como el tiple y la bandola, derivados de la guitarra y la bandurria europea, fueron elevados a estatus de emblemas nacionales, no tanto por su origen social, sino por haber sido adaptados a los criterios estéticos de los círculos ilustrados. Su transformación y profesionalización respondían a un ideal de

ciudadanía moderno que privilegiaba la formación académica, la escritura y el conocimiento teórico.

Desde una mirada complementaria a este proceso es la que propone Carolina Santamaría Delgado (2007), quien también se aproxima al bambuco desde una perspectiva poscolonial, pero enfocando su análisis en las formas en que ciertos saberes fueron excluidos del campo académico. Para la autora, la exclusión del bambuco no solo respondió a prejuicios de clase o raza, sino a una lógica más profunda, de carácter epistemológico. Es decir, lo que impedía su validación no era simplemente su origen popular o mestizo, sino su forma de existir: oral, corporal, colectiva y no escrita. Estas características no encajaban en el modelo de conocimiento heredado de la Ilustración, que privilegiaba la razón, la escritura y la abstracción como formas legítimas de saber.

Desde esta perspectiva, la exclusión del bambuco en espacios como los conservatorios musicales no fue una simple omisión estética, sino una manifestación de lo que la autora denomina “imposibilidad epistemológica” (Santamaria, 2007). La academia, al estar estructurada bajo los parámetros de la música europea, no podía legitimar una práctica que escapaba a esos códigos. Como explica Santamaría: “Para adquirir el estatus de música nacional, el bambuco debía criollizarse, es decir, atravesar un proceso de purificación que lo habilitara para representar el ideal del nuevo ciudadano republicano: varón, blanco, letrado” (Santamaría, 2007, p. 7).

Así, mientras Carrera describe cómo la música fue adaptada desde lo sonoro e institucional para alinearse con los valores culturales dominantes, Santamaría (2007) revela cómo esta transformación también implicó una depuración simbólica que excluyó memorias, sentidos colectivos y formas de saber no hegemónicas. Ambas perspectivas coinciden en que la incorporación del bambuco al proyecto nacionalista no fue resultado de un reconocimiento genuino de su diversidad, sino de un proceso selectivo que impuso condiciones para su aceptación. La consecuencia fue una versión estilizada y blanqueada del bambuco, funcional al ideal republicano, pero distante de las comunidades populares y rurales donde esta expresión musical tuvo un papel significativo.

2.1.3 La Consolidación del Bambuco Como Música Nacional

Tras el proceso de blanqueamiento sonoro que transformó la sonoridad y los símbolos del bambuco, este género comenzó a consolidarse como emblema musical de la nación colombiana. Esta consolidación no fue espontánea ni unánime, sino que respondió a una estrategia organizada por parte de las élites políticas y culturales del país, que veían en el bambuco una herramienta para unificar imaginarios nacionales y proyectar una identidad coherente con los ideales republicanos.

Carrera (2019) y Santamaria (2007) señalan que a finales del siglo XIX y principios del XX, diversos actores institucionales y culturales promovieron activamente la canonización del bambuco como música nacional. Esta tarea no se limitó a su adaptación estilística, sino que se acompañó de una red de publicaciones, espacios de sesiones artísticas e intelectuales como la Gruta Simbólica, en donde se unificaban expresiones artísticas y políticas; concursos, homenajes a próceres y la formación de agrupaciones como la Lira colombiana, que servían de plataforma para legitimar el nuevo repertorio patriótico. Estas agrupaciones interpretaban bambucos en formatos de cámara y los presentaban en eventos públicos y salones aristocráticos, reforzando su estatus elevado y su asociación con la cultura oficial.

La profesionalización del bambuco fue impulsada también desde los medios impresos y las instituciones educativas, donde comenzó a difundirse un repertorio idealizado y moralizante. Como menciona Carrera (2019), se promovieron himnos escolares y patrióticos en estilo bambuco, con letras de autores como Rafael Pombo, que exaltaban la unidad nacional, la virtud cívica y los valores ilustrados. Este proceso apuntaba a formar un “ciudadano moderno” a través de una estética musical coherente con la educación moral y la identidad republicana.

Carrera (2019) señala que uno de los pilares simbólicos de esta consolidación fue la forma en que el bambuco se articuló con los discursos literarios y patrióticos de la época. Entre ellos destaca el poema El bambuco de Rafael Pombo, donde se representa a este género no solo como una manifestación artística, sino como un símbolo profundo de identidad colectiva, resistencia y orgullo nacional. Desde el inicio, Pombo lo exalta como remedio emocional del pueblo.

> Para conjurar el tedio
> De este vivir tan maluco
> Dios me depare un bambuco

> Y al punto, santo remedio
> (Pombo, s.d.)[3]

Más adelante, lo presenta como un patrimonio popular indestructible, inseparable del pueblo.

> Y si ordenase un tirano
> La abolición del bambuco
> Pronto vieran cuán caduco
> Es todo poder humano.
> (Pombo, s.d.)

Pero es en la parte final del poema donde su dimensión simbólica se convierte en nacionalista, al vincular el bambuco con la lucha por la independencia y los ideales republicanos. En palabras del poeta.

> Y nuestro aire nacional
> Iris fue allí de vencidos
> Parabién de redimidos
> De déspotas, funeral.
> Le debemos en conciencia
> Gratitud, y mientras él
> Exista, guardará fiel
> Nuestra patria independencia
> (Pombo, s.d.).

A través de versos como estos, Pombo no solo legitima al bambuco como “aire nacional” (Carrera, 2019), sino que lo convierte en un símbolo de redención y orgullo republicano. Esta operación simbólica fue parte de una estrategia más amplia en la que las élites ilustradas se apropiaron del bambuco y lo resignificaron como emblema cultural de la nación, despojándolo de su carácter mestizo y popular para integrarlo al repertorio artístico, moral y educativo de la república. Así, como sugiere Carrera (2019), el bambuco fue elevado desde lo popular hacia lo “nacional” mediante un refinamiento estético y una narrativa patriótica, mientras que figuras como Pombo operaron como mediadores culturales entre el pueblo y el Estado-nación emergente.

---

[3] POMBO, Rafael. El bambuco. Poema. [s.d.]. Disponivel em: https://www.poeticous.com. Acesso em: 05 jun. 2025.

Sin embargo, esta consolidación simbólica no estuvo exenta de tensiones. Aunque el bambuco fue promovido como emblema nacional en el discurso oficial, persistieron fuertes contradicciones entre su inclusión en el repertorio patriótico y su exclusión de los espacios académicos. Mientras compositores como Pedro Morales Pino o Emilio Murillo defendían su valor artístico e intentaban integrarlo al repertorio nacionalista, instituciones como el Conservatorio Nacional, bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín, rechazaban su práctica por considerarla ajena a los ideales de la música científica. Esta ambivalencia evidencia que la legitimación del bambuco no fue un proceso lineal ni consensuado, sino fragmentado y atravesado por disputas estéticas y epistémicas.

Carolina Santamaría Delgado (2007) profundiza en esta contradicción al analizar el conflicto entre el bambuco y la academia durante las primeras décadas del siglo XX. Aunque el género había sido estilizado y formalizado por compositores nacionalistas como Morales Pino, el Conservatorio Nacional, influenciado por el modelo francés, excluyó de su currículo toda música considerada no académica. En este contexto, el bambuco seguía siendo leído como un saber mestizo, no compatible con los cánones estéticos ni con la idea de música como ciencia racional. Como afirma la autora: “Por más ‘purificados’ que estuvieran la tradición musical y sus intérpretes, el bambuco seguía siendo un saber mestizo (o por lo menos no un saber blanco, burgués y europeo) que no tenía cabida en las aulas del Conservatorio Nacional” (Santamaría, 2007, p. 9).

La exclusión del bambuco revela así un conflicto no solo estético, sino también epistemológico, ya que, lo que estaba en juego no era únicamente el repertorio, sino el tipo de conocimiento que se consideraba válido dentro de la institución. La academia musical, como espacio legitimador del saber, reafirmó una jerarquía que situaba al bambuco, a pesar de su estatuto nacional, fuera del canon científico y artístico dominante.

No obstante, como señala Carrera (2019), el bambuco logró circular ampliamente en otros espacios culturales como la prensa, las tertulias y, más adelante, como menciona Ochoa (1997), la radio, donde encontró un nuevo impulso a partir de la década de 1940 con los duetos bambuqueros y la creciente popularidad de la música nacional en la clase media urbana.

La consolidación del bambuco como símbolo nacional fue, por tanto, el resultado de un complejo entramado de blanqueamiento, institucionalización y

resignificación cultural. Esta operación permitió crear una música nacional que resultaba aceptable tanto para las élites ilustradas como para sectores populares, siempre y cuando se encuadrara dentro de una estética moralizante y disciplinada. Así, el bambuco llegó a encarnar una imagen idealizada de la nación: armoniosa y mestiza, pero también moldeada por exclusiones, jerarquías y disputas que marcaron profundamente su camino hacia la legitimación.

2.1.4 El Bambuco y Las Representaciones de Género

Uno de los aspectos más significativos en la consolidación simbólica del bambuco como música nacional ha sido su rol en la configuración de imaginarios de género. Como señala Ana María Ochoa (1997), las representaciones femeninas en el bambuco han oscilado entre dos polos complementarios: la mujer como madre y figura virtuosa del hogar, o como objeto del deseo, muchas veces retratada como esquiva, ingrata o causante de dolor. Estas figuras no solo respondían a estereotipos románticos comunes en la literatura y la música del siglo XIX, sino que también reforzaban modelos patriarcales funcionales a la construcción de una identidad nacional conservadora.

En muchas letras[4] de bambucos tradicionales se articula una masculinidad nostálgica, herida, que transforma el sufrimiento amoroso en marca de identidad emocional. La voz poética suele ser masculina, y la mujer aparece como destinataria del lamento, del reproche o de la adoración. Un ejemplo claro es el bambuco El loco de Jorge Añez, compositor de la época, donde un personaje masculino pierde la razón por culpa de una mujer.

> En un asilo de locos un loco me aconsejó
> que no quisiera a una sola, que de eso se enloqueció.
> ¿Porque perdió la razón?

[4] Aunque las letras de poemas y canciones de bambuco aportan información valiosa para comprender más profundamente sus significados culturales y simbólicos, en este trabajo no se realizó un análisis exhaustivo de estos textos. Su estudio requeriría una metodología específica de análisis de discurso para identificar de manera sistemática temáticas, significados y transformaciones a lo largo del tiempo. Debido a los límites de alcance y extensión del presente trabajo, si bien se incluyeron algunas letras como ejemplos ilustrativos, no se analizaron ni se incorporaron más ejemplos, dado que el enfoque principal se centró en compilar y examinar los temas más relevantes del bambuco en general. No obstante, un estudio complementario que recopile y analice un corpus amplio de letras podría ofrecer una perspectiva más detallada sobre la transformación de sus contenidos y su relación con la cultura y la sociedad colombiana.

> Dijo el loco con tristeza
> no es un mal de la cabeza, es un mal del corazón (Añez, s.d.)[5]

Esta letra refleja cómo el dolor amoroso se convierte en enfermedad del alma, reforzando una imagen del hombre profundamente afectado por la traición o el desamor femenino. Es una sensibilidad lírica profundamente masculina, donde el sufrimiento se convierte en dignidad, y la figura de la mujer en el agente que desestabiliza ese mundo afectivo.

Ochoa (1997) advierte que este tipo de representaciones no solo configuran una estética sentimental, sino que también cumplen una función cultural más amplia: ayudan a definir el ideal del ciudadano republicano desde una mirada patriarcal. En este marco, lo masculino se asocia con la voz pública, la nación, la racionalidad y el sufrimiento digno; mientras que lo femenino queda reducido a su función inspiradora, seductora o moralizadora, sin voz propia. Así, el bambuco no solo ha sido una música de la patria, sino también un medio para narrar, idealizar y controlar lo femenino en la formación del proyecto nacional.

No obstante, la participación de las mujeres en la creación y la interpretación del bambuco también evidencia su papel activo en la configuración de la cultura nacional, aunque sus contribuciones a menudo fueron invisibilizadas en las narrativas oficiales.

2.1.5 El Bambuco Desde Una Perspectiva Regional y Local

Si bien el bambuco fue centralizado como símbolo nacional en el siglo XIX, su historia también está marcada por las particularidades de las regiones donde tuvo una presencia histórica significativa. En el Gran Cauca, por ejemplo, el bambuco reflejaba una mezcla cultural entre comunidades afrodescendientes, indígenas y mestizas, como lo relata Paloma Muñoz (2004). La autora aborda la influencia africana en el bambuco y plantea que el bambuco tradicional andino difiere del practicado en el Cauca, donde se encuentran expresiones como el bambuco viejo y el bambuco patiano.

---

[5] Añez, Jorge. El loco, bambuco, letra de Carlos Zamorano y Rafael Ospina. Biblioteca digital de Bogotá, s.d. Disponible en: https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/ Acceso en: 01 de jun. 2025.

No se ahondará aquí en un tema tan extenso, pero sí se puede señalar que estas clasificaciones y diferencias no siempre se alinean con las representaciones oficiales promovidas desde Bogotá. Este aspecto regional desafía la noción de una identidad nacional homogénea y subraya la necesidad de estudiar la música desde perspectivas locales.

Así, la rica diversidad del bambuco también se expresa en sus variantes rítmicas y estilísticas, como los bambucos andinos, fiesteros, sanjuaneros, viejos, patianos, patrióticos, entre otros, que se encuentran en diversas subregiones andinas. Estas variantes muestran cómo un mismo género puede adaptarse a contextos tan diversos como la celebración comunitaria y religiosa, el ritual político o el entretenimiento popular.

A pesar de esta riqueza regional, el bambuco que fue elevado como símbolo nacional no representó plenamente esa diversidad. Como se ha visto, el bambuco posee una riqueza expresiva que se manifiesta en múltiples variantes regionales, cada una arraigada en contextos culturales, sociales y sonoros específicos. Sin embargo, a pesar de esta diversidad, el proceso de consolidación del bambuco como símbolo nacional implicó una selección y estilización que tendió a homogeneizar sus formas, privilegiando ciertas expresiones sobre otras. Durante el siglo XX, el género fue proyectado en la radio y la industria fonográfica a través de versiones estilizadas, especialmente aquellas que se ajustaban al gusto urbano y a los valores moralizantes promovidos por las élites. Como señala Santamaría (2007), esta visibilidad no implicó una integración equitativa, sino una forma condicionada de representación, en la que lo mestizo fue admitido solo bajo formas purificadas. Con el paso del tiempo, el bambuco perdió protagonismo en los circuitos comerciales frente a otros géneros más dinámicos en la industria cultural, como el bolero o las músicas tropicales. Paradójicamente, mientras se afirmaba como patrimonio cultural de la nación, su práctica fue perdiendo vitalidad en muchos espacios comunitarios, lo que evidencia una tensión persistente entre consagración institucional y sostenimiento vivo de las expresiones musicales diversas.

2.1.6 De la Oralidad a la Notación

Si bien no se cuenta con registros sonoros que permitan conocer cómo sonaba el bambuco en sus orígenes, algunos rasgos rítmicos y métricos han sido

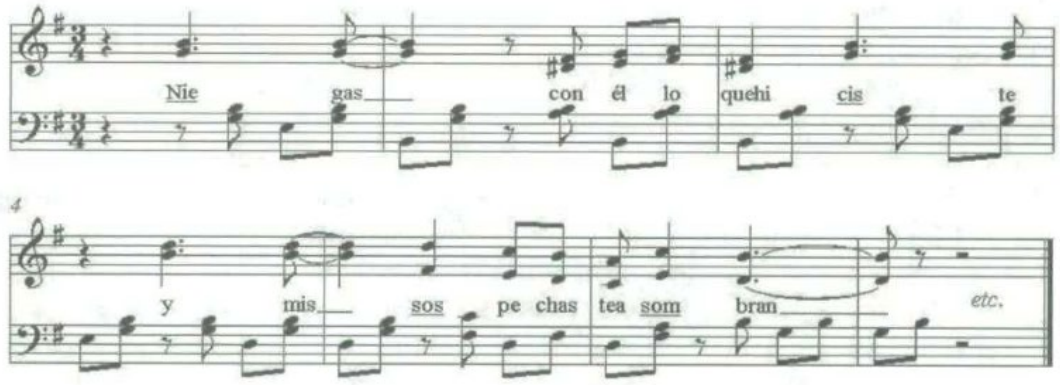
destacados de manera recurrente en investigaciones contemporáneas. Entre ellos, el carácter polimétrico del género ha llamado la atención por su impacto tanto en la ejecución como en los intentos de transcripción escrita del bambuco. Según Maryori Eugenia Arias Ruiz (2016), fue Pedro Morales Pino quien inicia la escritura del bambuco en partitura y la escribe en 3/4, pero en la década de los 50 del siglo XX, fue Luis Uribe Bueno quien cambió la escritura a 6/8, con el argumento de que resultaba más accesible para los intérpretes.

Antes de adentrarse en el análisis de la escritura del bambuco en compases como el 3/4, es importante considerar que este tipo de dificultades no solo remiten a cuestiones técnicas de notación. La tensión entre la riqueza rítmica del bambuco y las formas de escritura tradicionales ha sido interpretada por distintas autoras como un síntoma de conflictos más amplios entre oralidad y sistema de representación. En este sentido, Carolina Santamaría Delgado (2007) plantea que los desafíos para fijar el bambuco en partitura revelan no una carencia del género, sino los límites del paradigma hegemónico desde el cual se pretende traducirlo.

Al intentar representar el bambuco mediante una métrica de 3/4, surge una dificultad relacionada con la alineación de sus distintas capas musicales. En particular, los cierres de frase y las articulaciones de la melodía, que suelen seguir los acentos propios del texto cuando se trata de un bambuco-canción, tienden a no coincidir con los acentos rítmicos del bajo ni con los puntos de cambio armónico. Esta falta de correspondencia genera un desfase perceptible entre las distintas líneas musicales, lo que complejiza su representación dentro de una métrica regular como la del 3/4 y su lectura:

> Esto se ve claramente en la Ejemplo 1, donde tenemos la trascripción para piano, original de Morales Pino, de su famoso bambuco que data de principios de siglo, ¡en el que la mano Izquierda imita el golpe de! tiple. A primera vista no parece muy claro por qué el compositor escogió la métrica de 3/4: Los acentos del texto (que aparecen subrayados) no caen sobre el primer tiempo del compás. y el cambio armónico se da a mitad de camino entre un compás y otro. La lógica de esta trascripción reside en el acento que recibe el bajo en la primera corchea de cada compás. Esta manera de escribir es poco obvia y muy difícil de leer para alguien que no tenga familiaridad con la tradición oral. (Santamaria, 2007, p. 15).

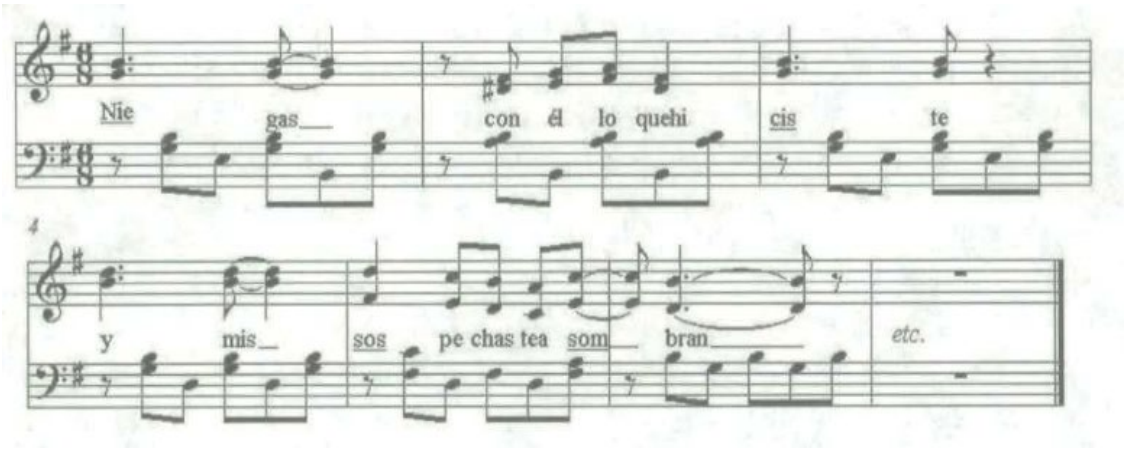
Figura 1 - ejemplo 1 del bambuco cuatro preguntas escrito a 3/4



Fuente: Carolina Santamaria Delgado, (2007) p.14.

Santamaria (2007) presenta este mismo trecho, pero transcrito en 6/8, y esta, plantea otro tipo de desafío. En este compás, los acentos textuales tienden a coincidir con los tiempos fuertes, especialmente en los pulsos 1, 3 y 5 del compás, y los cambios armónicos suelen estar contenidos dentro de cada compás. Sin embargo, la línea del bajo rara vez cae sobre estos tiempos fuertes. Esto genera una sensación rítmica particular, el ritmo puede percibirse como inestable o “cojo”, ya que no se produce una referencia clara de anclaje. Según Santamaría (2007), es el o la intérprete quien debe aprender a percibir el vacío que se crea en el primer tiempo, así como la energía contenida que emana de los acordes que caen en los tiempos débiles. Esta forma de sentir el ritmo, lo que la autora denomina “el ajuste de la síncopa” (Santamaria, 2007, p.15), no puede ser capturada completamente por la partitura, lo que vuelve a poner en evidencia las limitaciones de la notación tradicional para representar la experiencia musical del bambuco.

Figura 2 - ejemplo 2 del bambuco Cuatro Preguntas escrito a 6/8.



Fuente: Carolina Santamaria Delgado, (2007) p. 15.

Tanto en el caso del 3/4 como en el del 6/8, se hace evidente que el bambuco no encaja del todo en los moldes métricos convencionales. La sensación de desplazamiento, de desfase o de “vacío” rítmico no es necesariamente un problema de ejecución, sino una manifestación de una lógica musical distinta, anclada en la oralidad, el cuerpo y la variación. En este punto, es clave retomar el análisis de Santamaría (2007), quien propone comprender estas tensiones no como fallas del género, sino como una crítica implícita al paradigma desde el cual se pretende fijarlo.

Como analiza Carolina Santamaría Delgado (2007), esta dificultad para escribir el bambuco no se limita a un problema técnico o estilístico, sino que revela una tensión epistemológica más profunda. El bambuco, como música de tradición oral y mestiza, no encaja fácilmente en el sistema de notación musical occidental, basado en métricas simétricas, jerarquías rítmicas fijas y una lógica de temporalidad regular. La coexistencia de distintos acentos, textuales, melódicos y armónicos, desafía la estructura rígida del compás y evidencia una forma de musicalidad que escapa a los moldes eurocéntricos. Para Santamaría (2007), esta dificultad no es un defecto del bambuco, sino una limitación del paradigma desde el cual se pretende representarlo. La partitura, como herramienta hegemónica de legitimación, excluye dimensiones esenciales de la interpretación como la corporalidad, la improvisación y la transmisión oral. De este modo, la aparente “inestabilidad” del bambuco revela no solo la riqueza expresiva del género, sino también el carácter colonial de los

sistemas que intentan fijarlo y estandarizarlo. Más que un error a corregir, la tensión entre oralidad y escritura debe entenderse como una resistencia activa a los modos normativos de conocimiento musical.

2.1.7 Polimetría en el Bambuco

Como se ha analizado anteriormente, las dificultades para representar el bambuco mediante notación convencional no se deben a una carencia del género, sino a la tensión entre su lógica musical oral y los sistemas de escritura occidental. Esta diferencia se hace especialmente evidente al examinar uno de los rasgos más distintivos del bambuco: su carácter polimétrico. La coexistencia de patrones rítmicos binarios y ternarios en la ejecución, lejos de ser un problema, constituye una de sus mayores riquezas expresivas.

Desde esta perspectiva, la aparente “inestabilidad” del bambuco, evidenciada en la falta de coincidencia entre acentos melódicos, textuales y armónicos, no debe entenderse como una falla del género, sino como una limitación del sistema que pretende capturarlo. En este sentido, la escritura musical no es un medio neutro, sino una herramienta que busca fijar en papel una experiencia musical viva, situada y encarnada. Por eso, aprender a tocar bambuco requiere desarrollar una sensibilidad rítmica corporal, capaz de seguir y sostener las síncopas características del género.

Manuel Bernal, citado por Santamaría (2007), aporta una observación clave para comprender esta lógica performativa. En el momento de la ejecución, es común que los intérpretes del bambuco alternen entre acentuaciones métricas distintas como 3/4 y 6/8, e incluso las hagan coexistir dentro de un mismo performance. Este manejo fluido de la métrica no responde a un desorden, sino a una forma de destreza rítmica propia del género. En lugar de buscar una métrica “correcta”, lo que hay son múltiples bambucos posibles, cada uno con su forma particular de sonar y sentirse. El salto entre acentuaciones se convierte así en un juego de sincronización y virtuosismo corporal. Como explica Bernal:

> en el momento de la ejecución es muy habitual que ambas acentuaciones coexistan; a veces los acentos del 6/8 son marcados por la guitarra, indicando unos tiempos importantes para la ejecución de la danza. Es más, en la mitad del performance es posible que los músicos salten de una acentuación a otra, puesto que entrar y salir sin caerse es parte del juego

> de destreza de mantener la síncopa. [...] No hay una manera de acentuar que sea mejor o más correcta que la otra, simplemente unos bambucos 'suenan' bien en 6/8 y otros bien en 3/4; no existe una fórmula única de bambuco, lo que hay es 'muchos bambucos' (Bernal, citado por Santamaria, 2007, p. 15).

Esta alternancia y superposición rítmica ha sido descrita por diversos investigadores como una forma de polimetría, es decir, la convivencia de distintas métricas o patrones de duración dentro de una misma estructura musical. Aunque algunos autores destacan principalmente la percepción de duraciones binarias y ternarias como Ochoa (1997), otros van más allá y afirman que dicha polimetría puede observarse también en la coexistencia de compases diferentes, como el 3/4 y el 6/8, actuando simultáneamente dentro del mismo plano sonoro como lo describe Sánchez (2009). En ambos casos, se trata de aproximaciones que buscan explicar la complejidad rítmica del bambuco desde distintos ángulos: el interpretativo, el perceptual y el analítico.

Como apunta Ana María Ochoa (1997), uno de los rasgos más identificables del bambuco es precisamente su carácter polimétrico, en el cual se superponen rítmicamente duraciones binarias y ternarias. Este fenómeno no solo se manifiesta en el nivel rítmico, sino también en las articulaciones melódicas, lo que refuerza la idea de que el bambuco se estructura desde una lógica de superposición más que de regularidad métrica.

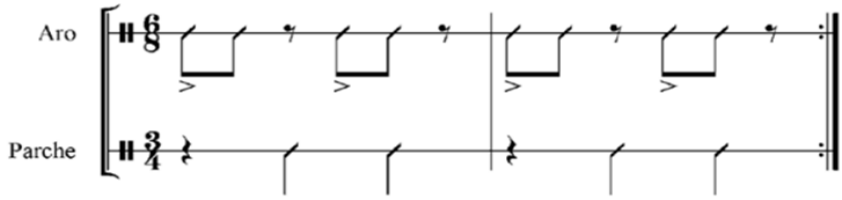
Una visión más técnica ofrece Sergio Sánchez Suárez (2009), quien sostiene que un rasgo característico universal del bambuco es el uso interno de las dos métricas superpuestas: el 3/4 y el 6/8. Esta polimetría, dice, constituye un elemento universal del género, perceptible especialmente en el golpe de la tambora, donde se manifiesta con claridad la convivencia de acentuaciones binarias y ternarias. En palabras del autor:

> Un rasgo característico universal del bambuco es el uso interno de las dos métricas superpuestas: el 3/4 y el 6/8. Esto quiere decir que el bambuco tiene características polimétricas y polirrítmicas, en donde las dos métricas funcionan de manera simultánea, sin importar cuál de las dos signaturas se asuma en la escritura. Este comportamiento se puede ver en el golpe de la tambora, siendo esta la célula básica de la construcción rítmica del bambuco (Sánchez, 2009, p.14).

Esta célula rítmica, ilustrada en la siguiente imagen, permite observar cómo las duraciones binarias (propias del 6/8), marcadas por el golpe del aro con la

baqueta, se superponen a las acentuaciones ternarias del 3/4 que sostienen el parche de la tambora. Este patrón no solo estructura el acompañamiento percusivo, sino que también sirve de base para el acompañamiento melódico.

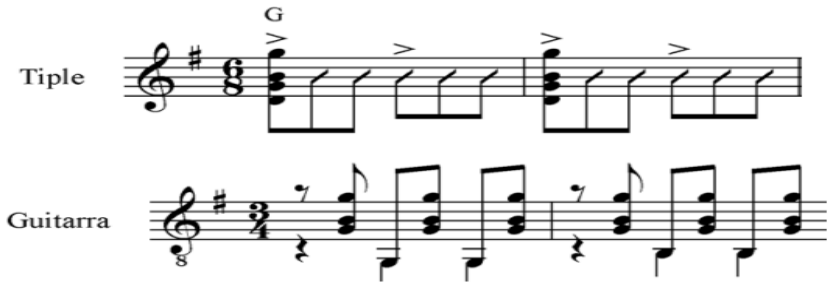
Figura 3 – célula rítmica y polimetría del bambuco: golpe de la tambora



Fuente: Sergio Sánchez, (2009) p.14

La polimetría de la tambora se extiende al acompañamiento de cuerdas, como lo ilustra el propio Sánchez (2009) en los planos complementarios del tiple y la guitarra:

Figura 4 – célula rítmica y polimetría del bambuco en la guitarra y el tiple



Fuente: Sergio Sánchez, (2009) p. 15.

“De esta forma se definen dos planos fundamentales del acompañamiento en el bambuco: El bajo en la guitarra y el acento agógico característico del ritmo en el tiple” (Sánchez, 2009, p. 15).

Así, la polimetría en el bambuco no debe entenderse como una irregularidad a corregir, sino como una manifestación de su vitalidad rítmica. Lejos de obedecer a una métrica única o fija, el género despliega un juego de acentuaciones que varía según el contexto, la región y la interpretación. Esta fluidez, ya señalada por autores como Ana María Ochoa, Carolina Santamaría, Manuel Bernal y Sergio Sánchez Suárez, revela que las categorías de 3/4 y 6/8 operan como herramientas analíticas

más que como moldes normativos. Más que un sistema de escritura ideal, lo que se impone es una escucha atenta y abierta a los múltiples bambucos posibles, en los que lo binario y lo ternario no se excluyen, sino que conviven como parte de una lógica sonora plural.

2.1.8 Instrumentación Estandarizada y Construcción Sonora del Bambuco

Jesús Emilio González (2006), menciona que, al igual que ocurre con otros aspectos del bambuco, la descripción de los instrumentos que lo acompañan ha sido objeto de un proceso de estandarización que redujo su diversidad histórica y regional a una imagen canónica, la del llamado “trío tradicional” conformado por tiple, guitarra y bandola. Este formato, ampliamente difundido en contextos académicos y representaciones oficiales, terminó por fijar una sonoridad específica que se asumió como representativa del bambuco en todo el país. Aunque en distintas regiones andinas existieron y aún persisten configuraciones instrumentales diversas, muchas de ellas adaptadas a las prácticas locales y sus transformaciones sociales, el trío tradicional fue institucionalizado como símbolo de la identidad musical nacional. En este sentido, su consolidación no solo tuvo implicaciones estéticas, sino también simbólicas, al contribuir a la construcción de una sonoridad homogénea asociada a la idea de nación.

En este contexto, la consolidación del trío tradicional no puede desligarse del proceso de profesionalización de la música andina colombiana, impulsado por el auge de la industria musical y los medios de comunicación entre las décadas de 1920 y 1960. Como explica Ochoa (1997), la difusión masiva de esta música no solo favoreció su circulación, sino que ayudó a establecer cánones sobre cómo debía sonar. El trío se convirtió, entonces, en el vehículo principal de esos ideales sonoros, reforzados en espacios como el Festival Mono Núñez, donde lo tradicional se reinterpreta bajo lógicas nacionalistas.

Así, el trío tradicional no solo representa una decisión musical, sino también una operación simbólica que conecta la práctica sonora con los imaginarios de identidad nacional, como se ha venido discutiendo a lo largo del texto. En consecuencia, se ha optado por enfocar el análisis en elementos que tuvieron un impacto significativo en la consolidación de una imagen sonora del bambuco, como la escritura musical, la polimetría y los instrumentos representativos. Sin embargo,

es importante subrayar que otros aspectos comúnmente asociados a las características musicales del bambuco, tales como la estructura formal, las formas melódicas, la armonía y los formatos instrumentales, presentan una notable variabilidad entre las distintas subregiones de la región andina. Atendiendo a esta diversidad, este trabajo ha decidido no incluir un apartado de características musicales generales, priorizando en cambio un enfoque que respete y visibilice la pluralidad de expresiones del género.

2.2 EL IMPACTO Y LA IMPORTANCIA DEL BAMBUCO EN LA CULTURA COLOMBIANA

Colombia, caracterizada por su rica y diversa cultura, tiene en el bambuco una de sus expresiones musicales más representativas. Este género ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la identidad nacional y la esencia cultural del país. Con una historia profunda y un simbolismo arraigado, el bambuco ha trascendido como expresión cultural y social, reflejando la complejidad del territorio colombiano. Su impacto histórico, social y artístico ha sido ampliamente documentado por diversas fuentes académicas que permiten comprender su relevancia desde múltiples dimensiones.

En este proceso histórico, el bambuco se consolidó no sólo como una manifestación artística, sino como un símbolo nacional funcional a los intereses de las élites del siglo XIX. Como se analizó en el apartado anterior, su apropiación por parte de estas clases dirigentes respondió a la necesidad de proyectar una imagen de nación unificada a través de expresiones culturales comunes. En este sentido, el bambuco favoreció la creación de una “comunidad imaginada” (Melo, 2012), entendida como un colectivo nacional que, pese a su diversidad geográfica, étnica y social, compartía símbolos identitarios que daban sentido de pertenencia. Su incorporación en rituales públicos, instituciones educativas y repertorios oficiales lo convirtió en un elemento central del discurso nacionalista de la época.

Más allá de ser un género musical, el bambuco constituye un sistema cultural que articula danzas, representaciones simbólicas y expresiones identitarias del pueblo colombiano. Como señala Miguel Antonio Cruz (2004), este proceso ha implicado una "transculturación" que ha permitido integrar tradiciones diversas en una manifestación artística nacional. No obstante, como se ha discutido

previamente, esta visión de integración debe matizarse. En efecto, procesos de apropiación selectiva y transformación, impulsados desde espacios de poder, han moldeado la imagen oficial del bambuco. Carolina Santamaría Delgado (2007) plantea que el género fue históricamente excluido de los espacios académicos debido a una estructura epistemológica colonial que desvalorizaba los saberes orales, mestizos y corporales. De manera complementaria, Sergio Daniel Carrera (2019) analiza cómo la élite transformó el bambuco a través de un "blanqueamiento sonoro", que reconfiguró su estética según los valores de la música europea, desplazando sus vínculos rituales, territoriales y comunitarios.

Así, la relevancia del bambuco en la cultura nacional no reside en una supuesta armonía integradora, sino en su capacidad de revelar las disputas por el significado de lo nacional. El bambuco encarna las contradicciones entre lo urbano y lo rural, entre la tradición popular y las instituciones, entre la diversidad regional y las fuerzas homogeneizantes de la cultura dominante. Lejos de ser un símbolo estático, su historia muestra cómo las élites han intentado moldearlo, mientras que comunidades rurales, indígenas y afrodescendientes han continuado practicándolo desde sus propios sentidos de pertenencia.

En este contexto, uno de los mecanismos clave mediante los cuales las élites consolidaron una versión normativa del bambuco fue el proceso de folclorización. Martha Rodríguez Melo (2012) advierte que parte de su consolidación como símbolo nacional se dio precisamente a través de estos procesos, que reconfiguraron expresiones culturales populares mediante su incorporación a espacios institucionales como escuelas, academias y salones aristocráticos. Esto, al mismo tiempo que las legitimaba, las transformaba en representaciones estandarizadas y controladas del "folclor" nacional.

Paloma Muñoz (2004) destaca el impacto cultural del bambuco en el suroccidente del país, especialmente en el departamento del Cauca, donde se manifiesta en formas como el "bambuco viejo" y "bambuco caucano". Más allá de sus características musicales, estas expresiones actúan como vehículos de resistencia, identidad y memoria colectiva. En el Valle del Patía, por ejemplo, se interpreta una versión local del género conocida como "bambuco patiano", marcada por una fuerte raíz africana y por su papel en los procesos de afirmación cultural de las comunidades afrodescendientes. En estos contextos, el bambuco no se limita a ser una expresión festiva, sino que se convierte en una herramienta para narrar

historias de lucha, reivindicar el territorio y fortalecer la identidad comunitaria frente a las dinámicas de exclusión histórica.

Esta pluralidad estilística y territorial del bambuco, muchas veces invisibilizada en los discursos nacionalistas, es testimonio de la riqueza cultural de las regiones colombianas y de la capacidad de las comunidades para mantener y resignificar sus propias expresiones musicales. En departamentos como Tolima, Huila, Antioquia y Cundinamarca, el bambuco se ha integrado a celebraciones locales, festividades religiosas, concursos folclóricos y eventos comunitarios, adaptándose tanto a entornos rurales como urbanos. Esta versatilidad le ha permitido mantenerse vigente y relevante, funcionando como puente entre tradiciones ancestrales y contextos modernos.

A pesar de haber perdido protagonismo frente a géneros como la cumbia o el vallenato, el bambuco conserva una presencia significativa tanto en comunidades rurales, que mantienen vivas estas tradiciones, como en la música colombiana contemporánea. En contextos rurales, el bambuco continúa siendo una práctica cultural activa. Un ejemplo de ello es el bambuco patiano en el Valle del Patía, donde sigue desempeñando un papel central en la vida cultural afrodescendiente, articulando celebraciones festivas, rituales religiosos y procesos de transmisión intergeneracional (Villafañe, 2020). Estas prácticas muestran que el bambuco sigue siendo un campo de significados múltiples, donde las expresiones tradicionales conviven con nuevas formas de resignificación.

Al mismo tiempo, en los circuitos urbanos, el bambuco ha sido objeto de reinterpretaciones por parte de músicos contemporáneos, quienes lo han fusionado con géneros como el jazz, el pop o la música electrónica. Estas nuevas lecturas no solo demuestran su capacidad de adaptación, sino también su potencial expresivo en contextos modernos. Sin embargo, como señala Ana María Ochoa (1997), estas transformaciones no están exentas de tensiones: sectores tradicionalistas han manifestado su rechazo a las reinterpretaciones, defendiendo una noción “auténtica” del bambuco anclada en ciertos cánones estéticos y formales. Esta resistencia evidencia los conflictos que surgen cuando las músicas populares son llevadas más allá de los márgenes definidos por la tradición, lo que convierte al bambuco en un terreno de disputa entre preservación cultural e innovación artística.

Frente a estas tensiones entre tradición e innovación, el bambuco se enfrenta hoy al desafío de mantenerse relevante en un contexto atravesado por la

globalización y los cambios culturales acelerados. En el ámbito urbano y académico, iniciativas como el Concurso Nacional del Bambuco han sido fundamentales para la preservación y difusión del género, creando espacios donde conviven las interpretaciones tradicionales estilizadas con nuevas propuestas artísticas. Sin embargo, como advierte Ikeda (2013), este tipo de dispositivos institucionales, concursos, festivales, patrimonialización, responden a lógicas de espectacularización y profesionalización que pueden entrar en tensión con los modos propios de transmisión y reproducción cultural de las comunidades rurales, indígenas y afrocolombianas. En estos contextos, la preservación del bambuco no puede depender de políticas culturales externas, sino de la vitalidad de los entornos comunitarios, de la continuidad de sus formas de vida y de sus propios procesos de socialización y transmisión intergeneracional. Por ello, más allá de los reconocimientos oficiales, es crucial que los esfuerzos de salvaguarda respeten y fortalezcan los marcos culturales específicos en los que estas prácticas musicales cobran sentido, evitando su reducción a versiones homogeneizadas o descontextualizadas.

El bambuco también ha inspirado otras manifestaciones artísticas. Escritores, poetas, cineastas y dramaturgos han recurrido a sus ritmos, imágenes y temáticas para retratar la cotidianidad rural, las emociones del pueblo y los procesos históricos del país. En este sentido, el bambuco trasciende lo musical, convirtiéndose en una metáfora artística de la nación colombiana.

En síntesis, el bambuco es un reflejo profundo de las complejidades, tensiones y riquezas de la sociedad colombiana. Desde su papel en la consolidación de una identidad nacional hasta su vigencia en escenarios contemporáneos, este género encapsula las memorias, aspiraciones y luchas de distintas generaciones. Estudiar el bambuco es, por tanto, adentrarse en la historia viva de Colombia. Más que un estilo musical, el bambuco es un símbolo poderoso de la diversidad, resistencia y creatividad que definen al pueblo colombiano.

En este sentido, conocer el territorio donde el bambuco y sus variantes se han desarrollado, permite entender cómo factores geográficos, históricos y culturales han influido en su configuración.

2.3 REGIONES NATURALES DE COLOMBIA

El presente trabajo se ocupa de dos variantes del bambuco que se desarrollan principalmente en la región Andina de Colombia: el bambuco fiestero y el sanjuanero. Aunque este género circula en diversas zonas del país, es en dicha región donde ha adquirido un mayor arraigo por factores históricos, sociales y culturales.

Conviene recordar que, de manera convencional, Colombia se divide en seis regiones naturales: Caribe, Pacífica, Orinoquía, Amazonía, Insular y Andina. Esta clasificación, difundida en manuales escolares y fuentes institucionales, resulta útil como marco de referencia, aunque reduce la complejidad histórica y social de cada territorio. En este trabajo se recurre a ella únicamente como orientación general, pues el interés principal está en el bambuco como práctica musical y dancística, en su circulación social, en los significados culturales que encierra y en los procesos de transformación que ha vivido, como la institucionalización y la resignificación.

A continuación, se incluye un mapa con la división territorial en seis regiones, que permitirá ubicar el área donde se han desarrollado las variantes del bambuco analizadas aquí. Posteriormente, en el apartado 3.1 *Coincidencias territoriales y diferencias de distribución*, se profundizará en el contexto territorial de la región Andina y en la distribución específica del bambuco fiestero y del sanjuanero, incorporando los testimonios recogidos en las entrevistas.

Figura 5 – Mapa Regiones Naturales de Colombia

Fuente: regionesdecolombia.org (s.d.)

Por último, cabe señalar que la región Andina está habitada por comunidades diversas, cuya pluralidad se refleja también en la riqueza de géneros musicales y formatos instrumentales. No obstante, este estudio se centra en las dos variantes mencionadas y en las experiencias de sus intérpretes locales, dejando de lado un

panorama exhaustivo de la llamada “música andina colombiana” o de otros repertorios institucionalizados.

2.4 NOTA SOBRE EL USO DEL TÉRMINO BAMBUCO

Después de haber contextualizado las características geográficas, socioculturales y musicales de las regiones naturales de Colombia, es posible comprender cómo esta diversidad ha influido en la configuración de distintos estilos musicales a lo largo del territorio. Concretamente, la región Andina fue el escenario principal para el desarrollo del bambuco. No obstante, dentro de esta misma zona, y como resultado de las dinámicas locales y las especificidades culturales, surgieron variantes del bambuco que adoptaron rasgos propios, adaptándose a las tradiciones y prácticas musicales de cada subregión.

Sin embargo, siguiendo el trabajo de Lorena Andrea Londoño y Juan Fernando García (2011), al abordar el estudio del bambuco, es fundamental reconocer que este término no se refiere a una manifestación homogénea y uniforme en todo el territorio colombiano. Por el contrario, su significado y ejecución varían según la región y el contexto social en el que se interprete. La denominación “bambuco” puede aludir tanto a expresiones regionales específicas como a una construcción simbólica de carácter nacional que homogeneiza esas variantes locales. Como se mencionó en el capítulo anterior, en el marco del proceso nacionalista y la consolidación de la formación del estado - nación, el bambuco fue incorporado como parte de la identidad cultural. Ese bambuco, como indican Londoño y García (2011), hace referencia a una construcción simbólica que, desde una perspectiva externa y homogeneizadora, ha buscado representar al bambuco como expresión identitaria de la nación colombiana. En este proceso, la diversidad regional tiende a ser subsumida bajo un modelo estandarizado que resalta ciertos rasgos musicales, como el compás 3/4 que luego pasó a ser 6/8, y que se ha difundido ampliamente a través de la industria cultural y los espacios académicos. Este bambuco “nacional”, en muchos casos, se desliga de los contextos comunitarios y adopta una función más representativa dentro del imaginario colectivo nacional.

Estos procesos de homogeneización, sin embargo, no han eliminado la diversidad de expresiones locales. Las entrevistas realizadas para este trabajo evidencian que los interlocutores emplean términos como “bambuco andino”,

“bambuco tradicional” o simplemente “bambuco”, aunque no siempre es evidente a qué expresión concreta se refieren. En algunos casos, el uso de estas nomenclaturas señala prácticas musicales propias de una región determinada, como el bambuco del departamento del Huila; en otros, hace referencia a una visión más generalizada que agrupa diversas expresiones bajo una misma categoría estilística. Por esta razón, se empleará el término bambuco regional para referirse a las variantes propias de una región, comunidad o localidad específica, por ejemplo, el “bambuco del Huila” o el “bambuco del Tolima”. A esta denominación se añadirá el término que utilice cada entrevistado al referirse al bambuco de su región, aclarando siempre la ubicación geográfica correspondiente. Así, se respetará el término que cada persona emplea, pero se brindará precisión territorial para evitar ambigüedades.

Este criterio permitirá interpretar con mayor precisión los testimonios recogidos en las entrevistas y los documentos revisados. Así, cuando un entrevistado mencione “bambuco tradicional”, se especificará si está haciendo referencia a una práctica localizada (bambuco regional) o a una idea más amplia vinculada al símbolo nacional (bambuco “nacional”). De este modo, se busca evitar ambigüedades y destacar las tensiones existentes entre la diversidad regional y el proceso de estandarización que ha acompañado la construcción del bambuco como emblema nacional.

Estos procesos de configuración regional no ocurrieron de manera lineal ni uniforme. Como destacan Londoño y García (2011), la historia del bambuco está marcada por rupturas espacio-temporales vinculadas a dinámicas sociales y desplazamientos de músicos. En esta línea, Miñana (1997) señala que los intérpretes de este ritmo musical eran, en su mayoría, músicos ambulantes que recorrían diferentes zonas del territorio nacional. Dichos desplazamientos estaban relacionados con el inicio del proceso de comercialización y con la Campaña Libertadora, lo que dio como resultado que el bambuco experimentara diferentes configuraciones. Así, según la región, cada variante puede presentar métricas diversas como 2/4, 3/4, 3/8, 5/8, 6/8, 9/8 y 12/8, entre otras; variando también en formatos instrumentales y adquiriendo múltiples formas y significados según el contexto geográfico, social e histórico en el que se interpreta.

Este recorrido histórico y geográfico del bambuco permite entender que esta expresión musical no es una unidad homogénea, sino una constelación de variantes

que responden a contextos específicos. En este sentido, las variantes conocidas como bambuco fiestero y sanjuanero emergen como formas particulares dentro de ese abanico, cuyas diferencias y similitudes no solo son musicales, sino también culturales y geográficas. Para profundizar en su análisis, el siguiente capítulo se enfocará en caracterizar ambas variantes a través de una perspectiva comparativa, explorando aspectos como su localización, estructuras musicales, formatos instrumentales, formas de interpretación y los procesos de institucionalización que las atraviesan.

3. SEMEJANZAS Y CONTRASTES ENTRE EL BAMBUCO FIESTERO Y EL SANJUANERO: UN ANÁLISIS COMPARATIVO

Las variantes regionales que se abordarán en el presente capítulo son el bambuco fiestero y el bambuco sanjuanero. Escogí trabajar con estas dos variantes del bambuco ya que fueron los entrevistados quienes manifestaron su conocimiento sobre estas expresiones musicales. Además, por cuestiones geográficas y económicas, no contaba con los recursos necesarios para desplazarme, así que las posibilidades de acceder a otras variantes fueron limitadas.

Las fuentes principales para el análisis de las siguientes variantes regionales del bambuco, han sido entrevistas realizadas a músicos de la región. Los entrevistados son:

1. Hugo Alexander Rodríguez Orjuela es profesor de música, arreglista, compositor y director de bandas sinfónicas y marciales, oriundo de la ciudad de Ibagué, Tolima. Se formó en el Conservatorio del Tolima, destacándose como instrumentista en diversas familias de instrumentos, incluyendo maderas, bronces, percusión, cuerdas pulsadas y teclado, aunque su instrumento principal es el saxofón. Hijo de docentes de educación básica en colegios de Ibagué, continuó la tradición familiar en el ámbito educativo y hoy trabaja enseñando música a niños y adolescentes dentro del área artística de distintas escuelas. Hugo se ha destacado como compositor y arreglista para bandas estudiantiles de diversos colegios de los municipios donde ha trabajado, y paralelamente ha participado en agrupaciones de orquestas tropicales y papayeras. Aunque sus inicios académicos estuvieron alejados de la música, con estudios en informática y un tecnólogo en esta área, decidió dedicar su vida profesional a la música, consolidando una trayectoria que combina docencia, interpretación y dirección artística.

2. Iván Ceballos es músico y docente del municipio de El Espinal, Tolima. Egresado del Conservatorio del Tolima, se destaca principalmente como guitarrista, aunque también domina instrumentos de percusión de tradición local, como la tambora, y percusión menor como la esterilla, el chucho y el carángano. Iván combina su trabajo como músico independiente con la participación en agrupaciones de jazz, rock, balada y pop, manteniendo un profundo arraigo por los ritmos locales como el bambuco, la guabina, el torbellino y el bunde. Además, se especializa en la

interpretación de géneros de otras regiones de Colombia, especialmente de la Costa Atlántica, incluyendo cumbia, porro y fandango.

Su labor docente se desarrolla en escuelas con formación musical y en la gestión cultural del municipio de El Espinal, además de brindar clases personalizadas de guitarra. Como compositor y productor, realiza arreglos y produce música tanto para fines comerciales como para proyectos personales. Iván también sigue activamente la ruta de la temporada fiestera del Tolima, participando en las celebraciones de San Juan y San Pedro en los municipios cercanos a El Espinal, consolidando así un vínculo directo con la práctica comunitaria y festiva de la música local.

3. Miguel Ángel Peña es profesor de música y director de banda sinfónica, oriundo del municipio de Garzón, en el departamento del Huila. Desde joven ha estado muy vinculado al bambuco y al sanjuanero, desarrollando un profundo conocimiento de estas expresiones musicales. Es un trompetista destacado, aunque también ejecuta con habilidad la guitarra, el piano y algunos instrumentos de percusión; su dominio de los instrumentos de madera es limitado.

Su trayectoria musical comenzó participando como músico en serenatas, mariachis, papayeras y bandas sinfónicas estudiantiles locales. Posteriormente se formó en el Conservatorio del Huila, con énfasis en músicas locales, entre ellas el sanjuanero. A lo largo de su carrera ha dirigido diversas bandas sinfónicas estudiantiles en distintos municipios del Huila y del Tolima, combinando su labor con la participación en mariachis y papayeras, aunque de manera menos frecuente.

Miguel Ángel también trabaja en proyectos culturales dedicados a la enseñanza de ritmos como el bambuco, la guabina y el sanjuanero, acompañando durante el año las celebraciones de San Juan y San Pedro con su trompeta en distintas papayeras. Su actividad no se limita a un solo lugar: se desplaza por diferentes municipios según los contratos que asume, consolidando así un contacto directo con las comunidades y festividades locales.

Estos entrevistados los elegí por su amplia trayectoria, conocimiento y experiencia en la práctica y enseñanza del bambuco. Y, además, por su disposición para la realización de las entrevistas.

Todos son grandes exponentes de estas variantes, algunos han realizado composiciones y arreglos para diferentes formatos instrumentales y han participado

en diferentes eventos culturales donde el bambuco es representativo, recibiendo reconocimiento en el género.

Sumado a ello, la ubicación geográfica, fue de valioso aporte, ya que representan diferentes partes de la región del Tolima grande, lo que permite una visión más amplia de estas variantes.

Cada entrevistado aporta un punto de vista diferente, con base en su experiencia, bien sea como intérprete, compositor o docente.

Además de las entrevistas, también se optó por realizar un análisis no detallado de algunas partituras y registros audiovisuales, con el fin de aclarar ciertos aspectos que resultaban confusos o poco desarrollados en la bibliografía y la información brindada por los entrevistados. En el caso del bambuco fiestero, se consultaron videos en YouTube como Ojo al toro (autor: Cantalicio Rojas, formato se percibe cucamba), San Pedro en El Espinal (autor: Milcíades Garavito, en formatos que se percibe cucamba y papayera, este último interpretado por la agrupación de Flandes), y Tamboras de mi Cauca (autor: Ennio Vivas, interpretado por el grupo Armonía Caucana, formato chirimía). Para algunos de estos se recurrió a las transcripciones realizadas por Hernán Darío Guzmán (2017). En cuanto al sanjuanero, se trabajó con piezas como El contrabandista (autor: Cantalicio Rojas, formato cucamba), Sanjuanero huilense (autor: Anselmo Durán, formato papayera), Sanjuanerito (compositor desconocido), y Cuando retumban las tamboras (autor: José Miller Trujillo, en formato de dueto), cuyas transcripciones de partituras provienen del cancionero 400 melodías de varios países (s.d.), compilado por Gilberto Supelano Pastrana. En algunos casos se revisó solo la partitura, en otros el registro audiovisual, y en ciertos casos ambos, para ayudar a identificar elementos como el tempo, así como aspectos melódicos, rítmicos y formales relevantes para el análisis comparativo. Esta revisión empírica, aunque puntual, sirvió como complemento a las fuentes orales y bibliográficas.

A lo largo de los siguientes apartados dedicados al Bambuco Fiestero y al Sanjuanero, se desarrolla un análisis comparativo a partir del cruce entre entrevistas, fuentes bibliográficas, partituras y registros audiovisuales. En lugar de separar o jerarquizar los distintos tipos de fuente, se optó por integrarlos de manera articulada, contrastando sus aportes y tensiones en función de cada aspecto analizado. Este enfoque permite una lectura más matizada de ambas expresiones,

reconociendo tanto los saberes locales como las interpretaciones académicas disponibles.

3.1 COINCIDENCIAS TERRITORIALES Y DIFERENCIAS DE DISTRIBUCIÓN

Este capítulo se propone establecer un análisis comparativo entre ambas variantes, atendiendo a sus aspectos territoriales, socioculturales y musicales. El objetivo de este capítulo es, por tanto, identificar semejanzas y contrastes que permitan comprender la diversidad del bambuco desde una perspectiva relacional y territorializada.

Desde el punto de vista territorial, ambas variantes se desarrollan en una misma región, el [6]Tolima Grande. Sin embargo, presentan diferencias significativas en su grado de expansión y apropiación simbólica. El bambuco fiestero, aunque se asocia principalmente al Tolima Grande (Tolima y al Huila), también es practicado en algunas zonas del departamento del Cauca, particularmente en áreas limítrofes con estos departamentos. En un artículo, Carlos Miñana (1987) hace referencia a un bambuco de tipo instrumental practicado en el departamento del Cauca, y señala que en otras regiones del país es conocido como bambuco fiestero, coincidiendo con lo indicado por Hugo Rodríguez (2024) en la entrevista, el cual menciona que existen al menos dos tipos de bambuco fiestero, diferenciados por el formato instrumental y los contextos sociales en los que se interpretan, lo que influye directamente en su sonoridad y en su cercanía con formas musicales consideradas más “tradicionales” (entrevista Rodríguez 2024). Así, esto permite comprender la distribución geográfica de la presencia del bambuco fiestero en las diferentes subregiones del país.

En cambio, el sanjuanero tiene una distribución más concentrada y con una carga simbólica territorial mucho más delimitada. Según lo mencionado en la entrevista Peña (2025), esta variante es considerada la expresión musical por excelencia del Huila, con presencia destacada en municipios como Neiva, Garzón, La Plata, Pitalito, entre otros. Aunque se practica también en algunas zonas del Tolima, su fuerte identificación con el departamento del Huila ha contribuido a su

[6] El término “Tolima Grande” designa la antigua unidad político-administrativa que comprendía los actuales departamentos del Tolima y Huila, vigente entre 1861, con la creación del Estado Soberano del Tolima, y 1905, cuando el Huila fue erigido como departamento independiente.

consolidación como símbolo regional, particularmente dentro del marco institucional y cultural del Reinado nacional del Bambuco en San Juan y San Pedro.

En cuanto a las características geográficas y climáticas del territorio donde se interpretan estas variantes, los entrevistados coinciden en señalar la predominancia de zonas cálidas, propias de las amplias planicies de la región. No obstante, también mencionan la presencia de climas templados y fríos, especialmente en áreas cercanas a las cordilleras central y oriental, donde el paisaje se vuelve más montañoso e incluso nevado (entrevista Rodríguez, 2024; entrevista Ceballos, 2025; entrevista Peña, 2025). Esta diversidad térmica sugiere una estructura territorial heterogénea que incide en los modos de vida rural y en la organización productiva de estas zonas.

Dentro de este contexto andino, destaca la presencia del río Magdalena, identificado por los entrevistados como uno de los elementos más relevantes del paisaje regional. Históricamente, este afluente cumplió un papel clave en la comunicación y el comercio fluvial entre 1900 y 1950, y actualmente sigue siendo fundamental para las actividades económicas de muchas familias, especialmente en lo que respecta a la pesca y la agricultura (entrevista Rodríguez, 2024).

Cabe resaltar que la mención de las cordilleras Central y Oriental por parte de los entrevistados no solo ayuda a delimitar el relieve de la región, sino que también evidencia la importancia del [7]Macizo Colombiano en la configuración del poblamiento, las actividades rurales y la circulación cultural en el suroccidente andino, contexto en el cual se desarrolla el bambuco. Estas cordilleras, que atraviesan el Huila y el Tolima y se originan en dicho macizo, territorio que también abarca parte del Cauca, conforman una unidad geográfica clave en la configuración histórica del sur andino. A esto se suma la presencia del río Magdalena, igualmente destacado por los entrevistados, como eje articulador del territorio. Esta red natural de montañas y ríos ha propiciado condiciones favorables para el desarrollo de actividades agropecuarias, así como para el asentamiento de comunidades

[7] Macizo Colombiano, una formación geográfica ubicada en el sur del país, reconocida por la Unesco como Reserva de la Biosfera. Este territorio, que se extiende por los departamentos del Cauca, Huila y Nariño, es el punto de origen de las cordilleras Central y Oriental, así como de cinco de los ríos más importantes del país: el Magdalena, el Cauca, el Patía, el Putumayo y el Caquetá. Esta riqueza hídrica ha hecho del Macizo una de las principales regiones productoras de agua dulce y lo posiciona como un eje clave en la configuración del poblamiento rural, el desarrollo de actividades agropecuarias y la circulación cultural en el suroccidente andino colombiano (Instituto Caro y Cuervo**,** s.d.).

campesinas e indígenas, que históricamente han compartido modos de vida, circuitos comerciales y formas culturales.

En este sentido, no se trata solo de una cercanía física entre Cauca, Huila y Tolima, sino de una configuración territorial que ha favorecido dinámicas económicas y sociales comunes. Esta unidad geográfica y humana permite comprender mejor por qué ciertas manifestaciones culturales, como el bambuco fiestero y el sanjuanero pueden circular, adaptarse y arraigarse en distintos puntos de esta región interconectada. Así, la información proporcionada por los entrevistados se inserta en un marco territorial y sociocultural que ayuda a contextualizar las prácticas, poblaciones y economías que dan vida a esta expresión musical.

Ceballos (entrevista 2025) menciona actividades económicas destacadas como el cultivo de arroz y algodón, además de la ganadería (entrevista Ceballos, 2025), Peña (entrevista 2025) coincide con esta perspectiva y agrega los cultivos de uva y café como parte esencial del sector agrícola. Ambos subrayan que el arroz y, especialmente, el café son productos emblemáticos de la zona, con una orientación importante hacia la exportación. Ceballos (entrevista 2025) también destaca el cultivo de la hoja de cachaco, usada para envolver el tamal, plato típico que, junto con la lechona, se prepara comúnmente en festividades donde se interpreta el bambuco fiestero (entrevista Ceballos, 2025; entrevista Peña, 2025).

Aunque varios de los productos mencionados por los entrevistados, como el café, el arroz o el algodón, tienen una orientación hacia la exportación o hacia formas de producción a gran escala, esta lógica no parece haber desplazado por completo las dinámicas rurales propias de las comunidades locales. En muchos de estos territorios coexisten formas de vida campesinas, centradas en el trabajo familiar, la economía del autoconsumo y la producción para los mercados locales, con modelos agroindustriales orientados al comercio externo. Esta convivencia, no siempre equilibrada, da lugar a tensiones visibles entre las exigencias del mercado y las prácticas culturales y productivas de base rural.

En este contexto económico y cultural, los entrevistados también destacan la diversidad de poblaciones que habitan la región. Se señala la presencia de comunidades campesinas, trabajadores rurales, ganaderos y pueblos indígenas, entre los cuales se destacan los Pijaos, considerados un referente central en la historia cultural del Tolima. Esta identidad indígena se mantiene especialmente en el sur del departamento, donde aún existen cabildos que conservan elementos de su

organización y visión ancestral. “actualmente, existen todavía algunas comunidades de tipo indígena en el Tolima, principalmente en el sur, que se les denomina cabildos, y son comunidades que respetan todavía sus características de indígenas” (entrevista Rodríguez, 2024).

La consulta bibliográfica permite complementar esta información recogida en las entrevistas sobre las comunidades indígenas que habitaron, y en algunos casos aún habitan el territorio del Tolima Grande y zonas limítrofes del Cauca. Según Rivera, Mendoza y Gómez (2009), esta región fue ocupada históricamente por pueblos como los Panches, Pijaos, Yanaconas, Yaporogues, Andakies y los Páez o Nasa, estos últimos aún presentes especialmente en la zona de Tierradentro, compartida con el Cauca. Si bien esta relación histórica entre territorio y comunidades indígenas forma parte del trasfondo social en el que se interpreta el bambuco fiestero y el sanjuanero, las fuentes consultadas no permiten establecer con claridad si estas comunidades indígenas participan activamente en la interpretación de estas variantes, o si estos se limitan a ser practicado por sectores campesinos y trabajadores de la tierra. Lo que sí se evidencia es que el bambuco está profundamente ligado a las dinámicas sociales y festivas de la región, articulándose con formas de vida rurales, expresiones gastronómicas y ciclos agrícolas, lo que refuerza su dimensión identitaria y comunitaria.

Estas condiciones geográficas, definidas por la presencia del Macizo Colombiano y de las cordilleras Central y Oriental que de él se desprenden, han favorecido el desarrollo de una intensa actividad agropecuaria en la región. Gracias a la abundancia de fuentes hídricas y a la variedad de pisos térmicos, el sur andino cuenta con tierras fértiles que han sostenido históricamente una economía basada en el cultivo de productos como el arroz, el café, el algodón o la caña, así como en la ganadería de pequeña y mediana escala. Este modelo productivo ha propiciado también la consolidación de asentamientos campesinos e indígenas, cuyas dinámicas sociales y culturales se entrelazan con estas formas de vida rural.

Esta perspectiva, que contempla un territorio compartido y dinámico, contrasta con posturas que ubican de forma exclusiva al momento de tratar al bambuco fiestero en el Tolima. Autores como Pacheco (1986) y Guzmán (2017) han sostenido que este subgénero es propio del Tolima Grande, y destacan su presencia en poblaciones del sur del departamento, donde aún se interpreta mediante bandas de viento y agrupaciones militares (Guzmán 2017). No obstante, como indicamos al

inicio de este apartado, trabajos como el de Miñana (1987), han documentado prácticas instrumentales similares en el departamento del Cauca, que en otras regiones también reciben el nombre de bambuco fiestero. Esta coincidencia con lo señalado por Rodríguez (entrevista 2024), quien menciona su presencia en el Cauca, sumada a la continuidad geográfica entre estos departamentos, sugiere que esta práctica musical ha circulado por distintas zonas del sur andino. En ese sentido, más que delimitar un lugar exclusivo de práctica, resulta más pertinente pensar en una circulación regional sostenida por condiciones geográficas comunes, vínculos territoriales y procesos de apropiación cultural que merecen ser explorados con mayor detenimiento.

En síntesis, mientras el bambuco fiestero exhibe una circulación geográfica más amplia y transregional, expandiéndose hacia otras subregiones como el Cauca, el sanjuanero se ha consolidado como una manifestación localizada, profundamente vinculada al Huila. Esta diferencia territorial no solo marca rutas distintas de expansión, sino que también evidencia cómo cada variante ha construido su legitimidad desde dinámicas sociales diferentes: una desde la movilidad regional y la adaptación contextual (el bambuco fiestero), y la otra desde una fuerte carga simbólica anclada a la identidad departamental y a su institucionalización cultural (el sanjuanero).

3.2 PRESENCIA EN CELEBRACIONES REGIONALES

Tanto el bambuco fiestero como el sanjuanero, mantienen una presencia destacada en celebraciones culturales del ámbito regional, aunque varían en los tipos de eventos donde participan y en su grado de integración con prácticas comunitarias o respaldos institucionales.

El bambuco fiestero está presente en las Fiestas de San Juan y San Pedro, celebradas entre los meses de junio y julio, coincidiendo con los días festivos del calendario nacional y el receso del calendario académico. Estas festividades se realizan en gran parte de los departamentos del Tolima y el Huila. Durante ellas, el bambuco fiestero acompaña desfiles, presentaciones artísticas, encuentros culturales, reinados y concursos de danza (entrevista Iván, 2025; entrevista Miguel, 2025; entrevista Hugo, 2024).

Ambas variantes coinciden en su presencia activa durante las fiestas patronales y conmemoraciones anuales más importantes del Tolima Grande, especialmente en las celebraciones de San Juan y San Pedro. En este tipo de eventos populares, festivales, desfiles, reinados y muestras musicales, se ejecutan tanto bambucos fiesteros como sanjuaneros, muchas veces como parte de repertorios festivos de academias, agrupaciones folclóricas y comparsas. Las entrevistas con los músicos confirman que esta música está presente en los calendarios culturales de los departamentos y que sirve como marco de socialización intergeneracional y de afirmación cultural. En ambos casos, la música está íntimamente vinculada a la danza y a rituales colectivos, lo que refuerza su carácter de práctica artística integradora.

Particularmente en el Cauca, Según Miñana (1987), el bambuco fiestero adquiere un carácter aún más arraigado a lo comunitario, al estar presente en celebraciones religioso-populares como la Semana Santa, la Navidad y festejos locales como el Carnaval de Pubenza. Estas manifestaciones reflejan una vinculación profunda con prácticas colectivas de carácter espiritual y social, lo que en este contexto particular consolida su papel como expresión viva de identidad regional.

Así, mientras el sanjuanero circula con mayor frecuencia en festividades organizadas por entidades culturales o en espacios programados dentro de agendas oficiales, el bambuco fiestero conserva una presencia más orgánica en celebraciones locales y comunitarias. Esta diferencia evidencia no solo distintas formas de inserción en lo festivo, sino también distintos modos de habitar lo colectivo a través de la música: uno más ligado a marcos programáticos, y otro más espontáneo, situado y afectivo.

3.3 DIFERENCIAS EN INSTITUCIONALIZACIÓN Y RECONOCIMIENTO

Tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero tienen un lugar activo en la vida cultural de sus regiones, pero difieren de forma notable en el nivel de institucionalización y en los mecanismos de reconocimiento público que han consolidado.

Como lo indica Peña (entrevista 2025), y las fuentes bibliográficas de Cabrera (2006), el sanjuanero ha sido declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación,

lo que ha reforzado su posición como símbolo oficial del Huila. Este estatus ha facilitado el acceso a recursos institucionales para su enseñanza, circulación y conservación, integrándolo en programas escolares, academias de danza, concursos estatales y plataformas culturales promovidas por entidades públicas y privadas. La legitimación institucional le ha permitido convertirse en una herramienta de profesionalización artística y de proyección cultural hacia otros territorios.

Esta información se confirma en el artículo de Golden Dance y Cheer Academy (2024), donde se destaca la influencia de academias de danza y grupos folclóricos que, en las últimas décadas, han incorporado el sanjuanero en sus programas con el objetivo de preservar y fomentar esta expresión cultural, garantizando que las nuevas generaciones mantengan viva esta tradición tanto a nivel nacional como internacional. De igual manera, el Ministerio de Cultura ha respaldado los diferentes eventos y festivales en los que se practica el sanjuanero y otras danzas tradicionales, promoviendo así el folclor nacional. El artículo también subraya que el sanjuanero fue reconocido como patrimonio cultural inmaterial, destacando su importancia no solo como símbolo de identidad, “sino también como una tradición que debe ser protegida y transmitida a las futuras generaciones” [8](Golden Dance y Cheer Academy, 2024).

Si bien estas acciones apuntan a la salvaguardia y difusión del sanjuanero, es necesario problematizar los efectos de este proceso de institucionalización. Aunque su conservación y visibilización pueden ser vistas como logros, también se observa una pérdida de su sentido comunitario y de su arraigo local, al quedar subsumido dentro de lógicas estandarizadas, competitivas y escénicas. El sanjuanero que hoy se promueve desde academias y festivales, altamente codificado y tecnificado, difiere en muchos aspectos de aquel que estuvo vinculado a contextos festivos populares, espontáneos o barriales. En ese tránsito, la tradición se mantiene, pero resignificada por marcos normativos que muchas veces privilegian la forma sobre el sentido.

En contraste, el bambuco fiestero no ha sido objeto de un reconocimiento nacional equivalente. Aunque se interpreta en múltiples escenarios y es parte fundamental de numerosas festividades locales, su circulación y preservación

[8]GOLDEN DANCE Y CHEER ACADEMY. El Sanjuanero: Historia, Estilo y Cultura. Golden Dance y Cheer Academy, 2024. Disponible en https://academiasgolden.com/goldenblog/2024/9/6/el-san-juanero-historia-estilos-y-cultura. Acceso en: 20 jun. 2025.

dependen casi exclusivamente de los colectivos comunitarios que lo interpretan y transmiten. Esta falta de formalización no implica menor vitalidad; por el contrario, su fortaleza radica en una dinámica más autónoma, no mediada por normas oficiales ni dispositivos patrimoniales, lo que le ha permitido adaptarse con libertad a diversos contextos sociales y territoriales.

Así, mientras el sanjuanero se ha consolidado a través de procesos de institucionalización y patrimonialización, el bambuco fiestero representa una forma alternativa de legitimidad cultural, basada en la práctica colectiva, la transmisión intergeneracional y la agencia comunitaria. Ambas rutas de sostenimiento, aunque distintas, revelan maneras complementarias de afirmar el valor simbólico del bambuco en la región andina.

3.4 SIMBOLISMO REGIONAL Y CENTRALIDAD CULTURAL

Más allá de su visibilidad o respaldo institucional, el sanjuanero y el bambuco fiestero ocupan lugares diferenciados en los imaginarios culturales de las regiones donde se practican, revelando tensiones entre centralización simbólica e inscripción comunitaria.

De acuerdo con Peña (entrevista 2025) y el artículo de Golden Dance y Cheer Academy (2024), en el caso del sanjuanero su función excede lo meramente musical: se ha transformado en una pieza estructurante de la identidad huilense, particularmente por su centralidad en el Reinado Nacional del Bambuco. En este evento, la interpretación del Sanjuanero Huilense por parte de las candidatas no solo constituye una evaluación de habilidades técnico-expresivas, sino que se configura como acto ritualizado de representación territorial. Esta ritualización escénica consolida al sanjuanero como un emblema público, altamente visible y legitimado desde discursos institucionales sobre la tradición, la identidad y el patrimonio. Su fuerza simbólica se asocia entonces a procesos de oficialización, estandarización coreográfica y circulación mediática que, si bien permiten su difusión nacional e internacional, también delimitan sus formas de apropiación y resignificación.

En contraste, el bambuco fiestero no se adscribe a un único evento ni a un símbolo hegemónico. Su fuerza reside justamente en su circulación múltiple y en su arraigo comunitario en diversas zonas del Macizo colombiano. Lejos de centralizarse, este tipo de bambuco cobra sentido en prácticas localizadas como

fiestas religiosas, rituales populares, encuentros campesinos y celebraciones patronales, donde el vínculo entre música, cuerpo y territorio se construye desde la experiencia compartida más que desde la representación oficial. Aunque carece del respaldo institucional y la visibilidad mediática del sanjuanero, el bambuco fiestero genera formas intensas de identidad y pertenencia, ligadas a trayectorias históricas, contextos espirituales y memorias colectivas.

Mientras el sanjuanero expresa una centralidad simbólica promovida desde estructuras verticales de legitimación y patrimonialización cultural, el bambuco fiestero opera como un símbolo situado, rizomático, cuya potencia está en su capacidad de adaptarse, reapropiarse y resistir homogeneizaciones. Esta diferencia revela dos modelos de construcción de imaginarios: uno que se consolida desde la institucionalidad y la espectacularización, y otro que se enraíza en la cotidianidad, el afecto y la práctica social comunitaria.

3.5 PROFESIONALIZACIÓN Y CIRCULACIÓN MUSICAL

Ambas variantes se interpretan en una diversidad de escenarios, pero presentan diferencias estructurales en cuanto a los circuitos de formación artística, las trayectorias de profesionalización y las lógicas de circulación musical.

Peña (entrevista 2025) nos indica también que el sanjuanero ha sido incorporado de forma sostenida en programas de educación artística formal, academias privadas y competencias oficiales, convirtiéndose en una plataforma clave para el desarrollo profesional de músicos, bailarines y coreógrafos. Esta integración a circuitos institucionales ha consolidado al sanjuanero como un repertorio técnico y competitivo, sometido a criterios de evaluación estandarizados y prácticas pedagógicas sistematizadas. Su circulación, altamente mediada por estructuras educativas y culturales formales, facilita el acceso a espacios públicos de visibilización, como festivales, certámenes o medios de comunicación, pero también tiende a estabilizar sus formas de interpretación y limitar su variabilidad expresiva.

En contraste, el bambuco fiestero, tanto el practicado en el Tolima grande como el practicado en el Cauca, opera desde una lógica más abierta y comunitaria de circulación. Aunque ha llegado a escenarios institucionales y ha sido interpretado por agrupaciones profesionales, su núcleo vital, sobre todo el practicado en el Cauca, permanece en el ámbito local, donde la transmisión ocurre de manera oral,

en contextos familiares, festivos o religiosos (entrevista Rodríguez, 2024; entrevista Ceballos, 2025). Esta modalidad de aprendizaje y práctica, muchas veces autodidacta o basada en la observación e imitación, produce formas de profesionalización distintas, ligadas al oficio musical y al reconocimiento colectivo dentro del territorio. Más que regirse por cánones técnicos estandarizados, el bambuco fiestero se articula a saberes situados, a una experiencia acumulativa que se adapta a las necesidades y dinámicas de cada comunidad.

En este sentido, mientras el sanjuanero encarna una profesionalización artística formalizada y reconocida desde la institucionalidad cultural, el bambuco fiestero representa una profesionalización desde abajo, articulada a economías afectivas, vínculos territoriales y trayectorias locales de transmisión. Ambos modelos coexisten, pero responden a lógicas distintas: uno tiende a centralizar y normar, el otro a diversificar y mantener vivas las formas comunitarias del hacer musical.

En suma, el análisis territorial y sociocultural permite identificar puntos de convergencia, como su presencia en escenarios públicos, pero también divergencias sustantivas en cuanto a los modos de aprender, circular y profesionalizar estas expresiones. A continuación, se explorarán las semejanzas y diferencias musicales que complementan esta comparación desde el plano sonoro.

3.6 CARACTERÍSTICAS MUSICALES BASICAS, INTERPRETACIÓN Y DANZA: SEMAJANZAS Y CONTRASTES

En este apartado, el análisis busca construir una mirada crítica que no solo describa estas manifestaciones musicales, sino que también interrogue los procesos de institucionalización, estandarización e invisibilización que han afectado algunas de sus formas de circulación. Lejos de asumir una categoría cerrada y homogénea, el capítulo propone una lectura comparativa que atiende a las continuidades, tensiones y transformaciones que atraviesan estas prácticas en su dimensión musical y performativa.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, y con el fin de complementar tanto los estudios realizados por algunos autores como la información recogida en las entrevistas, se llevó a cabo un análisis preliminar de algunas partituras y grabaciones audiovisuales del sanjuanero y del bambuco fiestero. Este ejercicio permitió contrastar y matizar las observaciones teóricas con ejemplos concretos de

ejecución musical, reforzando así los hallazgos expuestos en los apartados 3.6.1, 3.6.2, 3.6.3 y 3.6.4.

3.6.1 Forma, Métrica, Ritmo y Tempo

Desde el punto de vista estructural, tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero comparten una forma tripartita compuesta por tres secciones diferenciadas (A–B–C). No obstante, al examinar más de cerca la organización interna de estas secciones, se evidencian enfoques distintos en cada variante.

Según los entrevistados, en el caso del bambuco fiestero, tanto en su variante del Tolima Grande, se observa una estructura tripartita claramente definida (A–B–C), sin introducción, al igual que la practica en el Cauca mencionada por Miñana (1987). Cada una de las secciones se presenta de forma simétrica y bien delimitada, compuesta por 16 compases distribuidos en dos frases de 8 compases, a su vez divididas en semifrases de 4 compases. Además, cada sección suele repetirse íntegramente, reforzando la claridad formal de la obra. Esta organización contribuye a una percepción estructural sólida y predecible, como lo describe Guzmán (2017) y se mantiene con relativa consistencia en ambas regiones mencionadas, evidenciando un modelo formal compartido en las distintas expresiones del bambuco fiestero.

En cambio, en el sanjuanero, su forma tripartita suele estar precedida por una introducción de carácter percutivo, generalmente de unos 8 compases, como lo señalan en la entrevista Peña (2025) y en la consulta bibliográfica Sanabria (2023). En muchas composiciones, cada sección se organiza en dos frases de ocho compases, manteniendo cierta simetría formal similar al bambuco fiestero. No obstante, también es posible encontrar sanjuaneros cuya estructura interna se aleja de este esquema, presentando variaciones en el número de compases de una sección a otra, dependiendo del enfoque compositivo o del arreglo particular (Sanabria, 2023). Por lo que se pudo observar en las partituras analizadas, una de las razones más frecuentes de la variación en la duración de las secciones del sanjuanero es la repetición de los últimos cuatro compases, generalmente en las secciones B y C. Aunque esta repetición responde a decisiones melódicas, su efecto más inmediato es de orden estructural, ya que modifica la extensión formal de la

sección correspondiente. Este recurso será abordado con mayor detalle en el apartado 3.6.2.

Ambas variantes coinciden en una forma tripartita general (A–B–C), lo que sugiere una base formal compartida. No obstante, el bambuco fiestero presenta una estructura más simétrica y definida, sin introducción y con secciones regulares de 16 compases. En contraste, el sanjuanero suele incluir una introducción percutiva y muestra una mayor flexibilidad interna, con secciones que no siempre conservan una simetría estricta, dependiendo del enfoque compositivo.

En términos métricos, el sanjuanero se desarrolla de forma estable en un compás de 6/8, lo cual le confiere una organización rítmica regular y simétrica a lo largo de sus secciones, según lo señalado tanto en la entrevista con Peña (2025) como en la consulta bibliográfica realizada por Sanabria (2023). En contraste, el bambuco fiestero se escribe comúnmente en compás de 3/4. Esta métrica se observa en la modalidad interpretada en el Tolima Grande, según lo relatan los entrevistados Rodríguez (2024) y Ceballos (2025), así como en la variante practicada en el Cauca, de acuerdo con la consulta bibliográfica de Miñana (1987). A diferencia del sanjuanero, cuya métrica es más uniforme, el bambuco fiestero tiende a generar una sensación rítmica más compleja derivada de su ejecución, que, si bien no altera la métrica escrita, sí abre espacio a tensiones perceptivas que serán desarrolladas a continuación.

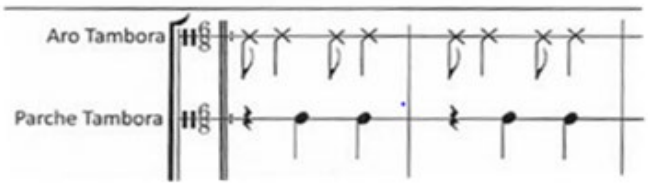
En cuanto al ritmo, ambas variantes comparten un elemento esencial que permite reconocerlas como expresiones vinculadas: una célula rítmica característica, que se manifiesta de forma recurrente en distintos contextos interpretativos y configura el patrón rítmico general del bambuco, tal y como se analizó en el apartado 2.1.7. Este ritmo, con una acentuación definida y un pulso reconocible, se mantiene como un punto de referencia en diversas formas de ejecución, ya sea en formatos instrumentales o vocales.

Aunque su notación varía según la práctica local o el entorno académico, transcribiéndose comúnmente en compás de 3/4 en el bambuco fiestero y en 6/8 en el sanjuanero, la percepción rítmica conserva elementos comunes en ambas variantes. Como ha señalado Sánchez (2009), la célula rítmica fundamental del bambuco puede operar simultáneamente en ambas métricas, 3/4 o 6/8, sin que importe cuál se asuma en la escritura.

Como se analizó en el apartado 2.1.7 (ver figura 3), el patrón rítmico representado en dicha figura, particularmente el golpe de la tambora, evidencia la célula rítmica característica del bambuco, así como su polimetría. Esta configuración se mantiene tanto en el bambuco fiestero practicado en el Tolima Grande (entrevista Rodríguez, 2024; entrevista Ceballos, 2025) como en el interpretado en el Cauca (Miñana, 1987), debido a su escritura en 3/4.

En el caso del sanjuanero, dicha célula aparece escrita en 6/8, lo cual no solo representa un cierto alivio a las tensiones entre percepción y notación, (ver apartado 1.1.5), sino que también forma parte del estilo consolidado de esta variante, que privilegia una métrica fluida y regular en su ejecución.

Figura 12 - ejemplo de la célula rítmica en el sanjuanero, golpe de la tambora.

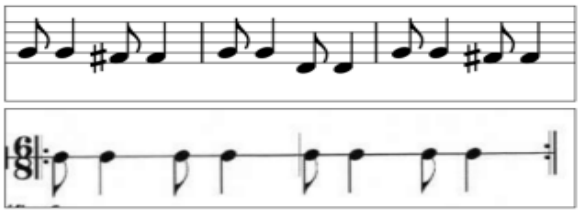


Fuente: J.P. Rodríguez, C.A. Ordoñez, O. V. Torres (2009) p. 32.

El sanjuanero se caracteriza por una ejecución rítmica más contenida y estable, en parte porque su escritura admite de manera clara las distintas capas que conforman su textura: tanto las líneas melódicas como los patrones de acompañamiento se ajustan a una métrica regular, reforzada por la reiterada marcación de la célula rítmica, corchea–negra–corchea–negra, presente simultáneamente en la melodía y en la base percutiva. Como señala Sanabria (2023), puede intuirse una fuerte integración entre la melodía, donde yace el texto cantado, y el ritmo, ya que buena parte del diseño melódico se apoya en esta misma célula, que también constituye la base del acompañamiento percutivo, especialmente en el golpe del aro o de la madera de la tambora. Esta coincidencia refuerza la unidad expresiva entre ritmo y canto, y consolida una estructura estrechamente vinculada al patrón rítmico característico, representado por el golpe ejecutado por la tambora.

La imagen a continuación ilustra esta convergencia entre el patrón rítmico (el golpe del aro de la tambora) y el desarrollo melódico del sanjuanero.

Figura 13 - ejemplo del motivo melódico y rítmico en el sanjuanero, música El Contrabandista.



Fuente: Sanabria (2023) p. 41.

Cabe aclarar, sin embargo, que algunos instrumentos de percusión pueden acentuar golpes en tiempos débiles del compás, lo que introduce un sutil desplazamiento acentual que contribuye al carácter rítmico distintivo del bambuco. Dicha relación con la dimensión vocal, en la que el ritmo melódico responde a estructuras fraseológicas regulares, restringe parcialmente la libertad rítmica, debido a la necesidad de mantener coherencia con el texto cantado y el patrón estable del acompañamiento. Por ello, su estructura tiende a sostener un patrón predecible dentro de un marco métrico y rítmico relativamente fijo.

En contraste, el bambuco fiestero presenta una configuración rítmica más compleja y menos uniforme, en comparación con el sanjuanero. Guzmán (2017) indica que, aunque su notación habitual es en compás de 3/4, se puede notar que el uso de las corcheas que predominan gran parte de la línea melódica del bambuco fiestero, revela una inestabilidad rítmica característica, que surge de la superposición entre la melodía y el ritmo base de la percusión. Esta superposición genera tensiones métricas que evocan una relación subyacente entre el 3/4 y el 6/8. Mientras la melodía se desarrolla en un compás de 3/4, la base rítmica la combina con el compás de 6/8, aun cuando la notación no lo explicite. Esta relación tensa entre las métricas, da lugar a un comportamiento rítmico fluctuante que se manifiesta como una polirritmia característica del bambuco fiestero, en la que distintas capas métricas conviven de forma simultánea (Guzmán, 2017).

En este sentido, el bambuco fiestero del Tolima Grande comparte con el del Cauca esta tendencia polirrítmica. En el bambuco fiestero del Cauca, la estructura

polimétrica está mucho más desarrollada. Según Miñana (1987), en el Cauca se superponen patrones de 6/8, 3/4 y acentuaciones semejantes al 2/4, resultado del comportamiento rítmico de algunos instrumentos de percusión. Estas combinaciones operan en distintos niveles: en el plano melódico, que suele mantenerse en 3/4; y en el plano percutivo, donde los distintos instrumentos enfatizan compases diversos, algunos refuerzan el 3/4, otros sugieren el 6/8 y el 2/4. Particularmente, la tambora combina de manera simultánea dos de estas métricas: el golpe de madera evoca el 6/8, mientras que el golpe sobre el parche responde al 3/4, (ver figura 3).

Como señala Miñana (1987), cabe destacar, además, la importancia de los acentos secundarios dentro del compás de 3/4, especialmente aquellos marcados por ciertos instrumentos de percusión en el tercer tiempo, lo que aporta mayor dinamismo y refuerza el carácter pulsante del ritmo. Este tipo de acentuación complementa la polirritmia general al distribuir la energía rítmica de forma no lineal, contribuyendo a una percepción rítmica más articulada y variada.

Esta combinación, más que una escritura múltiple, constituye un fenómeno interpretativo que enriquece la textura rítmica y aleja la ejecución de una estructura homogénea.

Así, mientras el sanjuanero mantiene una métrica más uniforme, el bambuco fiestero, en sus dos maneras locales, propone una relación más dinámica entre notación y percepción.

Y, por último, pero no menos importante, una figura rítmica que ambas variantes comparten, aunque con diferente grado de recurrencia, es la síncopa caudal. Miñana (1987) la describe como el alargamiento o la unión de la última corchea de un compás con la primera del siguiente. Esta prolongación genera un efecto de arrastre melódico que aporta continuidad entre compases y contribuye al carácter sincopado de la línea melódica. Aunque también está presente en el sanjuanero, en las músicas analizadas, así como en las descritas por Sanabria (2023), su aparición resulta más puntual y controlada, condicionada por la necesidad de mantener la claridad textual del canto. En cambio, en el bambuco fiestero esta figura se despliega con mayor libertad a lo largo de todo el discurso musical, reforzando un dinamismo rítmico que, junto con una mayor velocidad de ejecución, constituye uno de los rasgos distintivos de su interpretación instrumental (Miñana, 1987).

Esta agilidad en la ejecución del bambuco fiestero, está estrechamente vinculada al tempo y es notablemente más rápido que el del sanjuanero.

Aquí, el tempo constituye un elemento clave para comprender las diferencias interpretativas entre las variantes del bambuco fiestero y el sanjuanero. A través del análisis auditivo de diversas grabaciones, es posible observar que ambas manifestaciones presentan comportamientos rítmicos distintos que se vinculan estrechamente con sus características formales, funcionales y contextuales. En este apartado se presenta un examen comparativo del tempo en cada una de estas variantes, teniendo en cuenta no solo las unidades de medida utilizadas, sino también los criterios con los que se realizaron las mediciones y los formatos musicales seleccionados, los cuales se escogieron por su cercanía con las prácticas comunitarias y su relativa autonomía frente a los arreglos institucionales. La intención no es establecer un canon, sino evidenciar la diversidad y complejidad que subyace en las decisiones tempo-rítmicas de estas expresiones musicales.

En cuanto al tempo del bambuco fiestero, se observa una importante variabilidad entre las distintas regiones que interpretan esta variante. En el caso del Tolima grande, se registra un tempo aproximado entre 219 bpm a 224bpm, en compás de 3/4, utilizando la negra como unidad de medida. Esta medición, realizada a partir del análisis auditivo de los videos disponibles en [9]YouTube, con formatos que se perciben similares a la instrumentación cucamba y papayeras, se evidencia una ejecución rápida, enérgica pero también inestable, lo cual coincide con lo afirmado por Miñana (1987), quien indica que en el bambuco fiestero el tempo no se mantiene constante durante toda la pieza. Sin embargo, esta información contrasta con la proporcionada en la entrevista por Rodríguez (2024), quien mencionó que el tempo del bambuco fiestero se encuentra alrededor de 120 bpm, sin especificar la unidad de medida. Esta omisión es un poco problemática, ya que el número que proporciona difiere considerablemente de los registros tomados directamente de la música, si lo intentamos equiparar utilizando la negra como unidad de medida, lo cual genera ambigüedad y dificulta su interpretación. Entonces, tomando como

[9] ROJAS, Cantalicio. Ojo al toro [vídeo]. YouTube, [s.l.], 23 set. 2020. Disponible en: https://youtu.be/iQjITxI5-X0?si=_STmke_BvhURWWaA. Acceso en: 15 jul. 2025.

GARAVITO, Milcíades. San Pedro en el Espinal [vídeo]. / bambuco fiestero / YouTube, [s.l.], 07 jun. 2018. Disponible en: https://youtu.be/ZQs-IwIuHD0?si=LvVuXSwlDKY81DzO. Acceso en: 15 jul. 2025.

referencia la negra como unidad de medida, pude notar que el tempo de aproximadamente 219 bpm es el que aparece con mayor frecuencia en las grabaciones analizadas y, además, coincide con mi experiencia interpretando estas músicas en agrupaciones papayeras, ya que es la que más se aproxima al tempo con el que solía interpretarlas, en el bambuco fiestero del Tolima Grande.

Por su parte, el bambuco fiestero interpretado por chirimías caucanas también exhibe particularidades propias. En la grabación [10]Tamboras de mi Cauca de Ennio Vivas, interpretada por la chirimía Armonía Caucana, el tempo se sitúa en un aproximado de 180 bpm, utilizando también la negra como unidad de medida en un compás de 3/4. Miñana (1987) sugiere que el tempo del bambuco fiestero caucano oscila entre los 104 y 132 bpm, pero considerando la negra con puntillo como unidad de medida, dicha medida es poco común para músicas escritas en 3/4. Aunque esta aproximación puede ser válida desde ciertas perspectivas analíticas, e incluso permitiría incluir la cifra propuesta por el entrevistado Rodríguez (2024) dentro del rango señalado por Miñana (1987), no corresponde al modo más habitual de medir el tempo en este tipo de compases. Por esta razón, se considera necesario aclarar que, tomando como referencia la negra como unidad de medida, la más usual e intuitiva en un compás de 3/4, el tempo más representativo según la escucha directa y la medición realizada se aproxima a los 180 bpm. Esta elección permite una lectura más clara y coherente con el tipo de práctica interpretativa analizada.

Ahora bien, observamos dos valores aparentemente desiguales para la medición del tempo del bambuco fiestero caucano: uno obtenido a partir del análisis auditivo de una grabación específica y otro propuesto desde un enfoque académico que utiliza una unidad de medida distinta. Para responder a estas discrepancias, y aclarar cómo distintos métodos analíticos pueden arrojar cifras diferentes según la unidad de pulso que adopten, es útil establecer equivalencias. Si se realiza la conversión del tempo estimado en Tamboras de mi Cauca, aproximadamente 180 bpm utilizando la negra como unidad de medida, a una, considerando la negra con puntillo como unidad, se obtiene un valor cercano a 120 bpm. Esta equivalencia permite establecer un punto de encuentro entre los datos obtenidos por escucha directa y lo propuesto por Miñana (1987), quien sitúa el tempo del bambuco fiestero

[10] **VIVAS, Ennio.** Tamboras de mi Cauca [vídeo] / bambuco fiestero / Interpretado por la agrupación Chirimía Armonía Caucana. YouTube, [s.l.], 26 sep. 2013. Disponible en: https://youtu.be/yKC65zMX6EQ?si=wZTSb9UDwp5vvndm. Acceso: 15 jul. 2025.

caucano entre 104 y 132 bpm utilizando la negra con puntillo como unidad. Al mismo tiempo, esta cifra se aproxima a la estimación del entrevistado Rodríguez (2024), aunque en su caso no se especifica con claridad la unidad de medida empleada. Al convertir todas las mediciones a una misma referencia métrica, se observa que los valores obtenidos desde distintos enfoques, se ubican dentro de un rango relativamente similar. Esta convergencia, pese a las diferencias metodológicas, subraya la importancia de explicitar la unidad de medida utilizada en los estudios sobre prácticas musicales regionales, con el fin de evitar ambigüedades y permitir comparaciones más rigurosas.

En términos generales, puede observarse una diferencia notable en el tempo entre el bambuco fiestero del Tolima grande y el del Cauca. Mientras que en el primero se registra una velocidad significativamente más alta, cercana a las 219 bpm en compás de 3/4, utilizando la negra como unidad de medida, el segundo presenta un tempo más moderado, en torno a los 180 bpm bajo la misma métrica y unidad. Esta variación en la velocidad sugiere enfoques interpretativos diferenciados que serán abordados más adelante con mayor detalle.

En relación con el sanjuanero, el análisis de diversas grabaciones encontradas en [11]YouTube, muestra que su tempo oscila aproximadamente entre los 120 y los 134 bpm, tomando como unidad de medida la negra con puntillo, que es la más comúnmente utilizada en compases de 6/8. Esta oscilación no parece corresponder a una distinción fija entre los departamentos del Huila y el Tolima, ya que se analizaron sanjuaneros de ambas procedencias y se llegó a una conclusión similar. Más bien, las diferencias de tempo parecen responder a decisiones estilísticas del compositor o del grupo que lo interpreta, ya que se consultaron versiones antiguas que datan de 1965 y más recientes. Estas versiones analizadas incluyen duetos de cuerda pulsada, y otros formatos instrumentales con timbres similares a los de la cucamba, aunque no se pudo verificar visualmente la

[11] ROJAS, Cantalicio. El contrabandista [vídeo] / sanjuanero / YouTube, [s.l.], 23 jun. 2017. Disponivel en: https://youtu.be/y0QuCC4fRaI?si=wvk0Re5LIhoz4hpm. Acesso: 15 jul. 2025.

ROJAS, Cantalicio. El contrabandista [vídeo] / sanjuanero / dueto Garzón y Collazos / grabación 1965 / YouTube, [s.l.], 23 jun. 2017. Disponivel en: https://youtu.be/QG9Efs0GoNY?si=ppLo4IY8iKM_a5e-. Acesso: 15 jul. 2025.

TRUJILLO, José Miller. Cuando retumban las tamboras [vídeo] / sanjuanero / Interpretado por Dueto. YouTube, [s.l.], 5 ago. 2025. Disponivel en: https://youtu.be/1ULfSBNXswU?si=nsnIUEMrNT5Am2or. Acesso: 15 jul. 2025.

composición exacta de este ensamble. En contraste, Sanabria (2023) afirma que el tempo del sanjuanero es de 120 bpm, pero utilizando como unidad de medida la negra, lo cual resulta inusual en un compás de 6/8 En contraste, Sanabria (2023) afirma que el tempo del sanjuanero es de 120 bpm, utilizando como unidad de medida la negra, lo cual resulta inusual en un compás de 6/8. Esta elección podría deberse a un posible error de notación, ya que, si bien el valor numérico coincide con algunas de las versiones escuchadas, todo indica que en realidad se trata de 120 bpm tomando como unidad la negra con puntillo. Por tanto, cabe aclarar que su observación no es incorrecta, pero sí puede prestarse a confusión si no se precisa el contexto métrico correspondiente.

Para poder comparar los repertorios del sanjuanero y el bambuco fiestero en términos de tempo, es necesario primero unificar la unidad de medida, ya que no todos los estudios utilizan la misma referencia métrica. Mientras que los valores del fiestero suelen expresarse en pulsos de negra (por ejemplo, 180 o 219 bpm en compás de 3/4), las mediciones del sanjuanero habitualmente se presentan con la negra con puntillo como unidad de pulso, debido a su métrica en 6/8. Una vez realizada la conversión, se observa que los 120–134 bpm del sanjuanero con negra con puntillo equivalen aproximadamente a 180–201 bpm con negra, lo que permite establecer una base comparativa. A partir de ello, se evidencia que el sanjuanero se ubica en un punto intermedio entre las dos variantes del bambuco fiestero: es más rápido que la versión caucana (180 bpm), pero más lento que la del Tolima Grande (hasta 219 bpm). Esta diferencia de velocidades no puede entenderse de forma homogénea, ya que no todos los bambucos fiesteros se interpretan con la misma rapidez. Mientras la versión del Tolima Grande exhibe pulsos considerablemente acelerados, el fiestero practicado en el Cauca se aproxima mucho más al tempo del sanjuanero, lo que revela una gama más amplia de posibilidades dentro del repertorio fiestero. Por ello, más que establecer una jerarquía fija, conviene reconocer que estas variaciones responden a dinámicas locales de ejecución y a condicionantes expresivos propios de cada región.

Cabe señalar que la notable aceleración observada en algunos registros del bambuco fiestero del Tolima Grande, con tempos que pueden alcanzar los 219 bpm, no debe entenderse como una regla fija o generalizable para toda la región. Si bien estos valores se han identificado en grabaciones analizadas, también existen testimonios, como el del entrevistado Rodríguez (2024), oriundo del Tolima, que

señalan velocidades considerablemente más moderadas, incluso dentro de la misma región. Esta disparidad sugiere que el tempo del bambuco fiestero no responde a un único patrón, sino que varía en función del contexto específico de ejecución y del enfoque interpretativo de cada agrupación o intérprete. Por tanto, más que establecer un estándar, conviene hablar de un rango flexible, aproximadamente entre 180 y 219 bpm, dentro del cual se manifiestan distintas maneras de concebir y vivir esta práctica musical.

3.6.2 Armonía y Melodía

Desde el punto de vista armónico, tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero comparten una forma tripartita (A, B, C) y, en muchos casos, modulan en la tercera sección a la tonalidad homónima mayor de la tonalidad principal, como han señalado Rodríguez (entrevista 2024), Ceballos (entrevista 2025) y Peña (entrevista 2025) en las entrevistas, coincidiendo con lo planteado por Guzmán (2017) y Sanabria (2023). No obstante, esta similitud formal contrasta con las diferencias sustanciales en el tratamiento armónico de cada variante.

En el bambuco fiestero, la progresión armónica general puede resumirse esquemáticamente como Im (A) – V7 (B) – IM (C). Como se explicó anteriormente, esta distribución se articula mediante una organización simétrica de las frases: cada sección se compone de dos frases de ocho compases, subdivididas en dos semifrases de cuatro. En este marco, Según Guzmán (2017) y Rodríguez (entrevista, 2024) se consolida una lógica de pregunta y respuesta que estructura internamente el discurso musical. Según Guzmán (2017), la sección A se desarrolla en torno al primer grado (Im) de la siguiente forma: la primera semifrase suele concluir en el quinto grado (V), generalmente sobre una negra, generando una sensación de suspensión o corte momentáneo en la línea melódica, y así mismo generando una tensión que actúa como pregunta. Esta se resuelve en la segunda semifrase, que tiende a cerrar en el primer grado (i), normalmente sobre una blanca, funcionando como respuesta. Esta relación entre tensión y resolución se vuelve perceptible no solo por la progresión armónica, sino también por la distribución rítmica de las figuras y la orquestación. Esta misma lógica se replica en la segunda frase de la sección A, aunque se introducen acordes distintos para articular el cierre de las semifrases, todos ellos con función resolutiva hacia el primer grado (Im). Este

esquema, V que pregunta, Im que responde, no solo aporta claridad formal, sino que también permite establecer una dinámica expresiva interna sin necesidad de complejizar la armonía.

Esta dinámica de pregunta–respuesta, se prolonga también en las secciones B y C, aunque con variaciones en la densidad armónica y en la velocidad de cambio de acordes. Más que una figura retórica, esta lógica opera como un principio estructural que organiza internamente la forma del bambuco fiestero (Guzmán, 2017).

Además de conservar esta dinámica, la sección B cumple con frecuencia una función de puente modulante hacia la sección C. En ella, el discurso se centra en el V grado, con una armonía más móvil y cambios constantes de acorde casi que en cada compás, lo que intensifica el dinamismo y prepara la modulación hacia una nueva tonalidad. La sección C modula a la tonalidad homónima mayor de la tonalidad inicial, constituyendo el punto de mayor contraste dentro de la estructura tripartita. Se caracteriza por un carácter cadencioso, con un movimiento armónico constante, al igual que en la sección anterior. En algunas composiciones, se retorna a la tonalidad original; en otras, la pieza concluye en esta nueva tonalidad (Guzmán, 2017).

En contraste, el sanjuanero no organiza sus secciones a partir de esta lógica funcional, pregunta-respuesta, debido no solo a su tratamiento armónico más complejo, caracterizado por el uso de dominantes secundarias y modulaciones progresivas, sino también por su estrecha relación con el texto cantado. Al estar vinculado a la voz, el diseño melódico y armónico del sanjuanero responde principalmente a la prosodia del canto y a la expresividad del discurso poético, lo que desplaza la lógica de tensión y resolución armónica hacia otros recursos compositivos.

El sanjuanero presenta una lógica distinta. Según Sanabria (2023) y Peña (entrevista 2025), sus tres secciones suelen iniciar en el primer grado: en modo menor para las secciones A y B, y en modo mayor para la sección C. A diferencia del fiestero, la sección B del sanjuanero no gira en torno al V grado, por lo tanto, no cumple una función de puente modulante hacia la sección C. En cambio, en el sanjuanero, la transición hacia la tonalidad homónima mayor se anticipa en los finales de las secciones A y B, que suelen concluir en el primer grado mayor (IM), prefigurando así el cambio modal que se establece plenamente en la sección C.

Además, estas secciones suelen estar precedidas por una introducción de ocho compases, generalmente de carácter percutivo (entrevista Peña, 2025).

Una de las diferencias más notables entre ambas variantes es la presencia de dominantes secundarias en el sanjuanero, un recurso armónico que no suele encontrarse en el bambuco fiestero. Según Sanabria (2023), la primera frase de cada sección en el sanjuanero, compuesta por ocho compases, se articula en torno al primer grado (Im), mediante una progresión tipo i–V7–i. Las dominantes secundarias suelen aparecer en la segunda frase, que se divide en dos semifrases. Generalmente se introducen al final de la primera semifrase, generando una tensión que se resuelve con la entrada del acorde correspondiente en la segunda semifrase. Este recurso enriquece el discurso armónico y estructura internamente la progresión hacia la sección conclusiva.

Si bien el bambuco fiestero no incorpora dominantes secundarias, en composiciones recientes o arreglos realizados por músicos con formación académica, se ha empezado a integrar este tipo de recursos, ampliando las posibilidades armónicas del género. (entrevista Rodríguez, 2024).

En suma, mientras que el bambuco fiestero apuesta por una base armónica más sencilla pero funcional, al servicio del ritmo y la fluidez festiva, el sanjuanero desarrolla un entramado armónico más complejo y direccional, en el que las dominantes secundarias juegan un papel clave en la articulación tonal de cada sección.

En la melodía, ambas variantes permiten observar con claridad su tratamiento particular gracias a la estructura tripartita que comparten. La organización en frases simétricas de ocho compases, divididas a su vez en semifrases de cuatro, permite identificar con mayor claridad las particularidades melódicas de cada variante. Esta base estructural común sirve como marco para analizar cómo se comporta la melodía en cada caso, revelando diferencias notables en cuanto a su función expresiva: en el sanjuanero, las decisiones melódicas están condicionadas por su estrecha relación con el texto cantado, mientras que en el bambuco fiestero responden a las exigencias técnicas y estilísticas propias de su ejecución instrumental.

En el sanjuanero, la melodía está íntimamente ligada al discurso vocal, lo que condiciona tanto su diseño como su comportamiento rítmico. La línea melódica se despliega principalmente por grados conjuntos, con algunos saltos de cuarta justa, y

abarca una tesitura que va desde la nota más grave hasta la más aguda con una distancia de aproximadamente una décima menor o una novena aumentada. Esta tesitura se mantiene dentro de un rango cómodo para la voz media, principalmente por la ejecución de voces masculinas, como lo señala Ochoa (1997). Además, es habitual que en las secciones B y C se repita la última semifrase melódica (cuatro compases), lo cual permite reforzar la cadencia perfecta en el cierre. Esta repetición busca concluir la línea en la tónica, especialmente cuando la melodía original tiende a detenerse en el tercer grado, y así se logra una resolución más clara y conclusiva.

En contraste, en el bambuco fiestero, en la sección A, la melodía se presenta de forma más libre y orientada a la ejecución instrumental. Aunque mantiene la organización en frases simétricas (dos frases de ocho compases divididas en semifrases de cuatro), la lógica de pregunta y respuesta se manifiesta con mayor contundencia gracias a una marcación rítmica más definida, cortes claramente perceptibles y un diseño melódico más dinámico (Guzmán, 2017). Según Miñana (1987), en el bambuco fiestero predomina el uso de corcheas, así como las llamadas síncopas caudales, recurso que tiene su mayor presencia en esta sección A, aunque también se extiende a lo largo de toda la pieza. Esta lógica de diálogo se refuerza también en la orquestación, donde una familia de instrumentos melódicos puede ejecutar la “pregunta” y otra distinta la “respuesta”, acentuando la alternancia interna característica del estilo. (Guzmán, 2017).

Según Guzmán (2017), en la sección B se observa una disposición rítmica y melódica más marcada. Específicamente, en la primera frase destacan una serie de cortes bien definidos, construidos a partir de figuras rítmicas más breves, como negras o mínimas, que interrumpen momentáneamente el flujo melódico. Estos cortes, característicos de esta sección en el bambuco fiestero, contribuyen a segmentar la línea melódica con mayor claridad y a reforzar el efecto de articulación interna dentro de la forma tripartita.

La sección C, por su parte, introduce un cambio de carácter notorio. Al producirse una modulación a la tonalidad homónima mayor, se abre un espacio expresivo más lírico, convirtiéndose en la única sección que se presta con claridad al tratamiento cantable expresivo, en términos musicales. Este aspecto no compromete el carácter festivo y virtuoso del bambuco fiestero, sino que amplía su espectro expresivo y aporta un momento de contraste melódico dentro del discurso, sin romper con su esencia rítmica y estilística (Guzmán, 2017).

Tanto en el sanjuanero como en el bambuco fiestero predominan los movimientos por grados conjuntos y se presentan saltos de cuarta justa; sin embargo, lo que diferencia al bambuco fiestero es la mayor frecuencia de saltos entre notas pertenecientes al acorde del compás, un recurso más propio de su carácter instrumental. Asimismo, la línea melódica en el fiestero goza de mayor libertad en cuanto a su amplitud, alcanzando en algunos casos hasta una décimo séptima mayor entre la nota más grave y la más aguda. Esta expansión, posible gracias a su orientación instrumental, contrasta con la tesitura más contenida del sanjuanero, que se mantiene dentro de un rango cómodo para la voz media. Esta libertad melódica en el fiestero aporta variedad y vitalidad sin comprometer la coherencia estructural.

Este análisis melódico se reforzó mediante el estudio de varias partituras tanto de sanjuaneros como de bambucos fiesteros, lo cual permitió complementar y contrastar las observaciones de Sanabria (2023) y Guzmán (2017), aportando una base empírica que respalda las características descritas en ambas variantes.

En conclusión, aunque el sanjuanero y el bambuco fiestero comparten una estructura formal común que permite establecer paralelismos en el diseño melódico, sus tratamientos difieren sustancialmente en función de sus respectivos contextos de ejecución. El sanjuanero, condicionado por su dimensión vocal y por el vínculo con el texto cantado, privilegia una línea melódica contenida, de tesitura moderada y con un diseño más estable. El fiestero, en cambio, explora con mayor libertad los recursos melódicos gracias a su carácter netamente instrumental, recurriendo a saltos más amplios, mayor movilidad y variaciones rítmicas que enfatizan su dinamismo. Estas diferencias no solo reflejan distintas intenciones expresivas, sino también procesos divergentes de apropiación y resignificación musical que, si bien comparten una raíz común, se manifiestan en resultados estéticos notablemente contrastantes.

A lo largo del análisis fue especialmente difícil encontrar información detallada sobre el tratamiento melódico y armónico del bambuco fiestero practicado en el Cauca. Esta limitación condujo a que el estudio se centrara en el bambuco fiestero del Tolima Grande, variante sobre la cual existe mayor documentación escrita.

3.6.3 Formatos Instrumentales

Tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero se interpretan en diversos formatos instrumentales, algunos de los cuales coinciden debido a su cercanía geográfica y al intercambio cultural entre las regiones. En el marco de este trabajo, centrado en las prácticas musicales, resulta relevante recordar que, históricamente, los actuales departamentos del Tolima y el Huila conformaron una misma unidad político-administrativa: el Tolima Grande. Si bien esta unidad tuvo múltiples implicaciones sociales, económicas y políticas, en el ámbito musical facilitó durante décadas una intensa circulación de repertorios, músicos y formatos instrumentales, contribuyendo a la conformación de un sustrato cultural compartido, que se manifiesta en los formatos compartidos mediante ciertas similitudes tímbricas y estructurales en la conformación de los ensambles.

Ambas variantes comparten varios formatos instrumentales, entre ellos las bandas papayeras o fiesteras, los conjuntos de cuerdas pulsadas, las estudiantinas y las versiones para banda sinfónica. Si bien se trata de formatos comunes en términos de su estructura general, cada variante presenta particularidades en cuanto a su configuración sonora y a la manera en que se distribuyen los roles melódicos, armónicos y rítmicos dentro de estos ensambles.

En el caso de las bandas papayeras o fiesteras, estas están conformadas por los siguientes instrumentos: en la sección de maderas están el clarinete y el saxofón; en los bronces están la trompeta, el fliscorno y el trombón; y una sección de percusión integrada por bombo, redoblante y platillos. Según los entrevistados, en el sanjuanero las maderas se encargan de la melodía, ejecutada al unísono o a dos voces, mientras que los bronces asumen la función armónica. (entrevista Rodríguez 2024) El bombo y el redoblante ejecutan el patrón rítmico característico de esta variante, el cual fue analizado en el apartado 3.6.1 (ver figura 12) como la célula rítmica interpretada por la tambora. La principal diferencia radica en que el redoblante realiza un redoble en el último golpe de dicha célula, acentuando su cierre. En cuanto al platillo, observaciones realizadas a partir de [12]videos con buen registro sonoro permiten inferir que tiende a marcar el segundo y el quinto tiempo débil de la subdivisión ternaria del compás de 6/8, aportando brillo rítmico y

[12] SANJUANERO HUILENSE - Anselmo Durán. Sanjuanero; formato: papayera. 2023. Disponivel em: https://youtu.be/CoupZHy8y58. Acesso em: 15 jul. 2025.

reforzando la articulación interna del patrón. Estas funciones difieren ligeramente en el caso del bambuco fiestero, como se verá a continuación.

En el caso del bambuco fiestero, también interpretado por bandas papayeras o fiesteras, las funciones instrumentales presentan algunas diferencias internas. Según Rodríguez (entrevista 2024), Ceballos (entrevista 2025) y Guzmán (2017), las maderas son las encargadas de ejecutar la melodía, organizada en una estructura de semifrases bajo una lógica de pregunta y respuesta. En este esquema, las maderas interpretan la primera semifrase que sería la pregunta, mientras que uno o dos bronces se encargan de ejecutar la segunda semifrase, siendo la respuesta, completando así la frase melódica. El o los bronces restantes se encargan de la armonía, manteniendo el soporte tonal durante el desarrollo de la frase. (Ceballos, 2025).

Al igual que en el sanjuanero, en la sección de percusión el bombo y el redoblante ejecutan la célula rítmica característica del bambuco fiestero, también explicada en el apartado 2.1.7 (ver figura 3), como estructura base interpretada por la tambora. Esta función ha sido descrita por Guzmán (2017), quien señala su papel fundamental en la configuración rítmica del género. En cuanto al platillo, observaciones realizadas a partir de [13]videos con buen registro sonoro permiten inferir que tiende a marcar los dos tiempos fuertes del compás de 6/8, el primero y el cuarto en la subdivisión ternaria, superponiéndose a la métrica melódica en 3/4 y generando una tensión métrica que enriquece la sonoridad del conjunto.

Este formato se caracteriza, además, por su forma de ejecución: todos sus integrantes interpretan de pie sus respectivos instrumentos, independientemente de su edad o género. Según los entrevistados, es común encontrar en estas agrupaciones personas de distintas generaciones, hombres y mujeres, lo que contribuye a una sonoridad intergeneracional y comunitaria que se articula con el carácter festivo del repertorio (entrevista Rodríguez, 2025).

Comúnmente denominado “banda fiestera” en diversas regiones del país, este formato se interpreta habitualmente en contextos festivos, particularmente durante las celebraciones patronales de San Juan y San Pedro, así como en los desfiles asociados a estas fiestas. También se contratan para amenizar celebraciones

[13] SAN PEDRO EN EL ESPINAL – Milcíades Garavito. Bambuco fiestero, interpretación: Papayera de Flandes; formato: papayera. 2021. Disponivel em: https://youtu.be/rKxfv0-OCUo. Acesso em: 15 jul. 2025.

familiares, encuentros barriales y otras reuniones comunitarias (entrevista Ceballos, 2025). Estos usos han sido documentados tanto por Portaccio (1994) como por Mendoza, Ordóñez y Torres (2009). Estas bandas fiesteras también interpretan otros ritmos de las diferentes regiones del país, como vallenatos, porros, cumbias, fandangos, entre otros, trayendo variedad a estas fiestas familiares y comunitarias mediante una sonoridad popular y festiva (Mendoza, Rivera y Torres, 2009). Estas observaciones muestran cómo, a pesar de compartir una misma estructura instrumental, cada variante adapta estos recursos sonoros a sus propias lógicas expresivas y performativas.

Otro formato común en ambas variantes es el de los conjuntos de cuerdas pulsadas, conformados por tiple, guitarra, bandola y tiple requinto, que pueden organizarse como tríos, el mismo trío tradicional, cuartetos o quintetos. En el sanjuanero, en el trío tradicional, la melodía suele mantenerse en una sola voz clara y principal, usualmente interpretada por la bandola, con acompañamiento armónico del tiple y la guitarra (entrevista Peña, 2025). En el caso del cuarteto, la inclusión del tiple requinto podría permitir reforzar la melodía haciendo una segunda voz para complementarla; sin embargo, esto depende de la organización interna del grupo y del arreglo o composición que se vaya a interpretar. Lo mismo ocurriría en el quinteto, donde la disposición de las melodías principales y las funciones armónicas responde a las decisiones del ensamble o a las características del tema trabajado. Por tanto, estas configuraciones no deben entenderse como reglas fijas, sino como posibilidades abiertas dentro del margen creativo de cada agrupación.

En el bambuco fiestero del Tolima Grande, estos mismos formatos también se emplean, aunque su organización interna puede variar según las decisiones de cada agrupación y el carácter del tema a interpretar. En el trío tradicional, la melodía suele recaer en la bandola y el acompañamiento armónico es ejecutado por el tiple y la guitarra (Mendoza, Ordóñez y Torres, 2009). Sin embargo, en formaciones ampliadas como el cuarteto o el quinteto, no existe una disposición única o estandarizada de las funciones melódicas y armónicas, ya que estas responden a criterios interpretativos definidos por el grupo o por el tema a interpretarse. Si bien no existen indicaciones precisas sobre cómo se distribuyen las funciones melódicas y armónicas en estos formatos ampliados, se puede suponer que, al organizarse de manera que dialoguen entre sí los distintos instrumentos, sería posible aprovechar la lógica de pregunta y respuesta característica del bambuco fiestero. Esto permitiría

explotar los contrastes tímbricos y las texturas resultantes, en función de las decisiones interpretativas de cada agrupación.

En cuanto a sus contextos de práctica, estos formatos se interpretan generalmente en posición sentada (entrevista Rodríguez, 2024; entrevista Peña, 2025), en escenarios diseñados para la escucha atenta, como concursos, festivales y encuentros de música andina colombiana (Mendoza, Ordóñez y Torres, 2009). Según estos autores, en dichos espacios participan hombres y mujeres de distintas edades, cuyas motivaciones están ligadas a este tipo de eventos institucionales y académicos. Aunque en la actualidad estos conjuntos están fuertemente arraigados a circuitos de difusión formalizada, no debe descartarse que, en el pasado, hayan estado vinculados a prácticas campesinas o locales más íntimas, como la música interpretada en reuniones familiares, celebraciones comunitarias o encuentros informales en espacios cotidianos. Esta posible transición desde contextos de sociabilidad popular hacia escenarios institucionales no constituye un simple cambio, sino que pone en evidencia las tensiones constantes entre las formas de práctica musical arraigadas en lo cotidiano y lo rural, y las dinámicas de formalización, legitimación artística y patrimonialización. En ese cruce, algunos formatos han sido reconfigurados, adaptándose a nuevas lógicas de presentación escénica y valoración académica, lo que inevitablemente transforma su función social y su relación con las comunidades que los han sostenido y practicado históricamente.

De este modo, aunque ambos formatos pueden abordar las mismas variantes musicales, las condiciones en las que se presentan suelen responder a lógicas distintas de circulación y escucha. A diferencia del carácter móvil y festivo de las bandas fiesteras, los conjuntos de cuerdas pulsadas operan en entornos de escucha más controlada, lo cual evidencia otra dimensión del contraste entre ambas formas de organización instrumental: mientras una enfatiza el cuerpo, la calle y la celebración, la otra se encamina hacia una experiencia estética más introspectiva, atravesada por la formalización musical

Otro formato que comparten ambas variantes es la cumbamba. Se trata de un conjunto instrumental que ha sido asociado a contextos festivos del ámbito rural, como celebraciones patronales, desfiles, carnavales y, más recientemente, reinados populares. Aunque suele mencionarse su vinculación con lo rural, no se dispone de suficiente información específica que profundice en los vínculos de esta agrupación

con las prácticas campesinas más allá de su participación en festividades (Mendoza, Ordóñez y Torres, 2009).

Si bien la cumbamba interpreta tanto sanjuaneros como bambucos fiesteros, hasta el momento no se han encontrado registros ni fuentes que permitan establecer diferencias claras en la manera como estos ritmos son ejecutados dentro del formato. Esta ausencia de documentación podría deberse a varios factores: por un lado, a la naturaleza flexible y funcional de estas agrupaciones, que tienden a adecuarse más al contexto performativo (desfile, celebración, escenario) que a una división estricta del repertorio según criterios estilísticos. Por otro lado, puede estar relacionada con la escasa sistematización de esta práctica musical popular que, al no haberse institucionalizado completamente, quedan fuera del foco de análisis técnico o musicológico. En este sentido, más que una falta de diferenciación real, podría tratarse de una invisibilización de los matices propios de estas formas musicales por parte de los discursos que han priorizado otras lógicas de clasificación. En ese sentido, la interpretación de ambos parece responder más a una lógica de continuidad y adecuación al contexto de uso que a una diferenciación musical marcada. Según lo recogido en entrevistas Rodríguez (2024) y en fuentes bibliográficas Mendoza, Ordóñez y Torres (2009), la melodía suele estar a cargo de una o dos flautas de caña o pvc, mientras que la base rítmica se apoya en instrumentos de percusión como la tambora, la puerca, el cien patas, la esterilla, el chucho o guasa. Cuando la agrupación se presenta sentada, ya sea en tarima o en escenarios más controlados, se incorporan instrumentos de cuerda pulsada como el tiple y la guitarra, los cuales cumplen funciones armónicas y modifican ligeramente la textura del conjunto (entrevista Rodríguez, 2024).

Otro aspecto que caracteriza a la cumbamba es el uso de la voz, no con fines melódicos, sino a través de la figura del animador o pregonero, quien lanza llamados, comentarios festivos o frases humorísticas durante o entre las piezas. Esta función vocal, lejos del canto convencional, cumple un rol de interacción directa con el público y refuerza el carácter participativo de la ejecución (Mendoza, Ordóñez y Torres, 2009).

Como indican Mendoza, Ordóñez y Torres (2009), el repertorio de la cumbamba no se restringe al sanjuanero y al bambuco fiestero, sino que incluye otros géneros como la caña, la guabina, el pasillo, el bunde y la rumba criolla. Esta diversidad estilística dificulta trazar límites sonoros precisos entre las variantes del

bambuco cuando son interpretadas en este formato, lo que plantea interrogantes sobre la relación entre repertorio, contexto performativo y clasificación estilística. A ello se suma el hecho de que, aunque históricamente vinculada a espacios abiertos y celebraciones comunitarias, la cumbamba también ha comenzado a insertarse en escenarios más regulados, como los reinados o ciertos festivales. Esta doble inserción evidencia una tensión entre su carácter originalmente funcional y callejero y las nuevas formas de circulación ligadas a eventos institucionales, en donde las lógicas de representación, selección de repertorio y formas de presentación pueden alterar o reconfigurar su funcionamiento.

En cuanto a las estudiantinas y las adaptaciones para bandas sinfónicas, tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero han sido llevados a estos formatos, especialmente en contextos educativos, académicos o institucionales (Mendoza, Ordóñez y Torres 2009). Si bien estas versiones han permitido su circulación en escenarios formales y su enseñanza sistemática, también han implicado transformaciones significativas en su timbre y en su forma de ejecución. Esto se debe, en parte, a la estandarización de las partituras, la rigidez de los arreglos y la formalización del proceso interpretativo. En consecuencia, elementos característicos de los entornos comunitarios de práctica, como las variaciones melódicas libres, los adornos rítmicos espontáneos o la interacción corporal con el entorno, tienden a desaparecer o diluirse en estas versiones institucionalizadas. Aunque estas adaptaciones pueden ser valiosas en términos pedagógicos y de visibilización, también implican una transformación de las dinámicas expresivas que constituyen el vínculo sensible entre música, cuerpo y territorio, generando un posible distanciamiento respecto a los contextos sociales en los que estas músicas adquieren sentido pleno.

Ahora bien, más allá de estos formatos compartidos entre el bambuco fiestero y el sanjuanero, cada variante presenta ciertas configuraciones instrumentales que se han registrado con mayor frecuencia en contextos específicos. No se trata de formatos exclusivos de una u otra variante, sino de usos diferenciados según las dinámicas culturales y territoriales. Por ejemplo, algunos formatos no se encontraron documentados en el bambuco fiestero, pero sí en el sanjuanero, lo cual permite observar matices importantes en la distribución de prácticas musicales.

Una de las principales diferencias entre ambas variantes radica en la dimensión vocal: mientras el bambuco fiestero suele ser interpretado de forma

instrumental, el sanjuanero incorpora letra, lo cual da lugar a formatos que integran la voz como eje central. Uno de los más representativos es el de solistas acompañados por tiple y guitarra, o el de dúos vocales acompañados por tiple y guitarra o tiple y guitarra requinto, junto con instrumentos de percusión como la tambora y el chucho. Este tipo de dueto vocal ha sido especialmente cultivado en el Tolima Grande, donde se configura como una práctica arraigada a las dinámicas musicales locales. No obstante, en otras subregiones andinas también existen variantes de dueto vocal que presentan diferencias en la instrumentación de acompañamiento, posiblemente en función de las costumbres locales o de las necesidades específicas de producción musical (Mendoza, Ordóñez y Torres (2009).

Tal como plantea Ochoa (1997), la popularización de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX estuvo mediada por la industria fonográfica, que contribuyó a consolidar ciertos cánones sonoros, particularmente asociados a la sonoridad de los duetos vocales masculinos. No obstante, distintas fuentes bibliográficas permiten rastrear variantes regionales en el acompañamiento instrumental de estos duetos, lo cual evidencia que, más allá de los modelos estandarizados promovidos por la industria, en las subregiones andinas persisten prácticas que responden a lógicas propias. Estas responden no solo a la disponibilidad de instrumentos, sino también a las costumbres, preferencias estéticas y modos de relación con la música en cada territorio. En este sentido, se mantiene una tensión entre la homogeneización que propone la industria cultural y la diversidad que emerge de las prácticas musicales locales, que no siempre encajan en los moldes sonoros legitimados institucionalmente.

Otro formato presente en el sanjuanero es la chirimía calentana, agrupación propia del sur del Tolima y del Huila, conformada por instrumentos como hoja de naranjo (instrumento melódico de fricción labial), flauta de guadua o de caña, dulzaina, tiple, guitarra, tambora, alfandoque (una maraca alargada), carrasca, puerca y carángano. La hoja de naranjo ha sido clasificada como un instrumento melódico dentro de este formato (Mendoza, Rivera y Gómez, 2009), aunque su estudio sistemático es escaso. Según Lizardo (2023), su uso se asocia a prácticas callejeras entre jóvenes, quienes interpretaban melodías, en especial sanjuaneros, como parte de juegos musicales de resistencia y destreza. Asimismo, desde la observación en fiestas populares del Tolima, se ha constatado su empleo en la interpretación de sanjuaneros, bambucos y otros ritmos, aunque no se ha

determinado con precisión cuándo fue incorporada al conjunto. Su inclusión en el listado instrumental de la chirimía calentana sugiere un proceso de apropiación y resignificación en contextos populares.

Esta chirimía comparte rasgos importantes con otro formato también presente en la región: la cucamba. Aunque ambas combinan instrumentos de viento, cuerda y percusión, presentan diferencias notables: la carrasca no aparece en la cucamba, mientras que el tiple requinto está presente en la cucamba pero no en la chirimía calentana. Estas variaciones podrían interpretarse como adaptaciones funcionales a las costumbres, necesidades o recursos de cada subregión, lo cual sugiere una posible relación de influencia o derivación entre ambos formatos. Además, cabe destacar que algunos instrumentos de esta chirimía coinciden con los que conforman la chirimía del Cauca, que será abordada a continuación. Estas similitudes abren preguntas sobre procesos de circulación, adaptación o coincidencia entre distintas regiones del país, las cuales serán retomadas como parte de la reflexión final de este apartado, junto con el análisis sobre la diversidad de repertorios que interpretan estas agrupaciones.

Por su parte, el bambuco fiestero interpretado en el Cauca presenta un formato distintivo a través de las chirimías, las cuales pueden estar conformadas por hasta cuatro flautas de caña, PVC o carrizo, junto a tres o cuatro tamboras y una sección de percusión menor que incluye carrasca, mates y triángulo, en cantidades variables según la agrupación (Miñana, 1997). Estas chirimías se ejecutan generalmente de pie o en movimiento, acompañando procesiones religiosas o desfiles festivos asociados a celebraciones como la Semana Santa, los Reyes Magos o el Día de Pubenza.

Según Rodríguez (entrevista 2024), la melodía está a cargo de las flautas, mientras que el acompañamiento percutivo cumple un rol central en la configuración rítmica del conjunto. Según lo indicado por Miñana (1987) todos los instrumentos participan activamente en la construcción del entramado métrico característico de este formato: la tambora ejecuta una célula rítmica en la que el aro marca un patrón de 6/8, mientras que el parche acentúa el compás de 3/4. Por su parte, la carrasca y los mates enfatizan los dos pulsos del 6/8, lo cual puede producir la sensación de un compás binario (2/4), a la vez que se mantiene una acentuación secundaria en el tercer tiempo del 3/4, a veces marcada por el parche de la tambora o por otro instrumento de percusión menor (Miñana, 1987, p. 2). Esta superposición de

métricas (3/4, 6/8 y ocasionalmente 2/4) constituye uno de los rasgos más complejos y distintivos del bambuco fiestero caucano.

En cuanto a su instrumentación, este formato comparte varios instrumentos con la chirimía calentana y con las cucambas, como las flautas que pueden ser de caña o pvc o guadua, en la melodía, la carrasca y la tambora, que se mantienen como núcleos percutivos centrales en las tres agrupaciones. No obstante, las chirimías del Cauca incorporan además los mates y el triángulo, instrumentos que no se registran en los otros formatos. La presencia de estos elementos añade una textura tímbrica particular que destaca al conjunto caucano dentro de los formatos del bambuco fiestero.

Más allá de clasificaciones estáticas o categorías fijas, estos formatos deben entenderse como resultados históricos de circulación, apropiación y reconfiguración sonora en contextos comunitarios concretos. En el siguiente apartado, se cuestionarán algunas de las ideas establecidas sobre estos conjuntos y se propondrá una reflexión sobre su versatilidad, ya que no solo interpretan sanjuaneros o bambucos, sino también otros ritmos que hacen parte del repertorio vivo de las regiones.

Durante el desarrollo de este análisis comparativo, fue posible determinar que las fronteras entre estos formatos instrumentales no son tan claras ni rígidas como suele presentarse en los discursos académicos o patrimoniales. Aunque algunos conjuntos se asocian más frecuentemente a determinadas regiones, como las chirimías practicadas en el Cauca, las chirimías calentanas en el sur del Tolima y Huila, o las cucambas en el Tolima Grande, esto no implica que sean formatos exclusivos ni que sus nombres correspondan a delimitaciones territoriales fijas. Por el contrario, los departamentos de Tolima, Huila y Cauca comparten fronteras físicas, vínculos históricos y circuitos culturales que han favorecido la circulación de repertorios, músicos e instrumentos, propiciando configuraciones mixtas, flexibles y en constante transformación.

Por ejemplo, la chirimía calentana y la cucamba presentan una instrumentación muy similar, al punto que puede pensarse en una relación de influencia mutua o derivación adaptativa. Estas variaciones podrían interpretarse como respuestas locales a condiciones específicas de práctica, ya sean materiales (disponibilidad de instrumentos), funcionales (tipo de festividad), sociales (contexto comunitario) o incluso mediáticas (presión por encajar en categorías institucionales).

A su vez, algunos instrumentos presentes en la chirimía calentana coinciden también con los de la chirimía del Cauca, lo que refuerza la idea de un campo sonoro compartido entre distintas subregiones andinas más allá de las etiquetas que buscan encerrarlas bajo marcos regionales estrictos.

Estas conexiones no solo problematizan la idea de “formatos puros” o “típicos” definidos por su lugar de origen, sino que invitan a entender estas prácticas como el resultado de procesos abiertos de apropiación, resignificación y negociación constante, en los que intervienen no solo los saberes comunitarios, sino también las lógicas del mercado, del patrimonio y de la educación musical formal. Esta mirada permite ver que estos formatos, lejos de estar congelados en una tradición homogénea, funcionan como dispositivos vivos, capaces de adaptarse a las transformaciones del entorno y de integrar repertorios diversos según las necesidades de cada contexto.

Aun así, es importante subrayar que ninguno de estos formatos se limita exclusivamente a la ejecución de sanjuaneros o bambucos. Tanto las agrupaciones de carácter comunitario como las asociadas a circuitos institucionales o educativos suelen interpretar una amplia gama de ritmos y géneros musicales colombianos, como pasillos, torbellinos, guabinas, cumbias, porros o polkas, entre otros, según las exigencias simbólicas, sociales o comerciales de cada entorno. Esta diversidad no solo reafirma la versatilidad de los formatos instrumentales, sino que evidencia su capacidad de adaptarse a los cambios culturales, las dinámicas locales y las tensiones propias de las prácticas musicales contemporáneas en Colombia.

3.6.4 Uso de la Voz

El uso de la voz constituye una de las diferencias más marcadas entre el bambuco fiestero y el sanjuanero. Aunque ambas variantes comparten ciertas afinidades rítmicas y estructurales, es la presencia o ausencia del canto lo que define en gran medida sus respectivos enfoques interpretativos. Esta sección se enfoca en examinar cómo esta distinción incide en el carácter expresivo y técnico de cada forma musical.

En el caso del bambuco fiestero, esta ausencia del canto ha tenido implicaciones musicales concretas. Al no contar con un texto cantado, pudo haber desarrollado características propias de una práctica netamente instrumental. Esta

carencia no solo define su naturaleza expresiva, sino que también ha favorecido el fortalecimiento de recursos técnicos y estilísticos específicos, entre ellos la ornamentación melódica, la articulación rápida, el fraseo dinámico, el uso de un amplio rango melódico y un tempo acelerado. Más que responder a dificultades técnicas para incorporar el canto, estas cualidades revelan una lógica musical centrada en el protagonismo del instrumento y del intérprete, donde la expresividad se construye a partir de la ejecución misma y no desde la palabra cantada.

Sin descartar otras posibles causas, las razones aquí expuestas permiten comprender cómo la ausencia del canto ha contribuido a perfilar una estética instrumental propia en el bambuco fiestero.

En contraste con el bambuco fiestero, el sanjuanero se caracteriza por incluir texto cantado como parte central de su estructura musical. Esta presencia vocal constituye una de sus particularidades más definitorias, y marca una diferencia fundamental en la manera en que se construye y se experimenta esta variante.

Dicho componente vocal no solo introduce una dimensión textual, sino que también parece incidir en la organización rítmica de la música, lo cual resulta particularmente relevante si se consideran las tensiones históricas que ha enfrentado el bambuco en su escritura y fijación métrica, como se discutió en el apartado 2.1.6. En el sanjuanero parece dar lugar a una mayor coincidencia entre los acentos prosódicos del texto y los acentos rítmicos del acompañamiento musical. Si bien esta percepción requiere un análisis más detallado, resulta sugerente en comparación con los desfases que Santamaría (2007) identifica en su análisis del bambuco-canción, donde las articulaciones melódicas y textuales no coinciden de forma estable con la métrica ni con el acompañamiento armónico. En el sanjuanero, por el contrario, podría intuirse una mayor integración entre texto y ritmo, ya que buena parte de su melodía vocal se apoya sobre una célula rítmica reiterativa, corchea–negra–corchea–negra, que también constituye la base rítmica del acompañamiento percutivo, en particular del golpe del aro o de la madera.

Esto sugiere que, al menos en su configuración más conocida o formalizada, el sanjuanero presenta una sincronía más estable entre palabra y música, lo cual podría haber favorecido su viabilidad como forma cantada. Aunque no se puede afirmar que esta disposición elimine por completo las tensiones entre oralidad y notación, sí parece mitigar algunos de los conflictos que Santamaría (2007) observa en otras variantes del bambuco. Esta posible correspondencia entre el diseño rítmico

del texto y la célula base del acompañamiento podría interpretarse como una solución práctica, aunque no necesariamente consciente o sistemática, a los problemas de ajuste entre prosodia y métrica musical.

A continuación, nos detendremos brevemente en el contenido de las letras del sanjuanero. Si bien no se trata de un aspecto que haya sido central en los estudios musicales sobre esta variante, su análisis puede ofrecer pistas sobre los imaginarios, las referencias culturales y las formas de expresión que circulan a través del canto. Sin pretender agotar el tema ni generalizar, se presentarán algunos ejemplos que permiten observar ciertos patrones temáticos presentes en el repertorio más difundido.

Como hemos visto, el sanjuanero ha sido fuertemente asociado a procesos de formalización e institucionalización, especialmente en contextos como festivales, escuelas de música y reinados folclóricos. Sin embargo, no debe pasarse por alto que esta variante también mantiene una dimensión comunitaria y local que antecede a dichos marcos normativos. Muchas de las letras que componen el repertorio aluden a vivencias cotidianas, territorios específicos, saberes transmitidos oralmente y prácticas rurales (Miguel, 2025), lo que sugiere un anclaje previo en contextos sociales más inmediatos.

> Yo me voy para mi rancho
> a llevarle a mi mujer
> unas varitas de pancho
> y la aguja de coser.
> En mi tierra tolimense
> hay una fiesta de honor
> es la fiesta sanjuanera
> que celebran con fervor.
> (Rojas, 2022, p. 92)[14]

se evidencia una fuerte conexión con lo doméstico, lo afectivo y lo territorial. Y en otros textos, como el que dice:

[14] ROJAS, Cantalicio. El contrabandista (Sanjuanero). Letra y música de la canción. In: PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

> Cuando retumban las tamboras
> siempre me voy a Otunal
> se oyen cientos de voces
> que gritan ¡Viva San Juan!
> o más adelante,
> De los labios de mis viejos
> y de aquellos campesinos
> cantando en torno de mí
> los picantes rajaleñas, estribillos y refranes
> que me hacían reír feliz (Miller, 2015)[15].

aparece una dimensión nostálgica y comunitaria que remite a una memoria oral compartida, transmitida de generación en generación. Estos versos, simples pero significativos, condensan elementos identitarios que van desde la celebración festiva hasta la transmisión intergeneracional del saber popular, mostrando que el texto cantado no solo tiene una función estética, sino también evocativa y narrativa.

No obstante, en escenarios formalizados, el canto, y por extensión la letra, suele quedar absorbido dentro del espectáculo completo, como un componente más entre la danza, el vestuario y la música en general. En ese tipo de presentaciones, es probable que el texto cantado no sea percibido de manera diferenciada por el público, lo que relativiza su función simbólica efectiva en el momento escénico. Más que afirmar que la letra tiene un significado cultural activamente interpretado, podría decirse que acompaña, y a veces se diluye, en la construcción de ciertos imaginarios regionales promovidos por estos eventos. En algunos casos, las composiciones que circulan en estos espacios parecen responder a criterios de representación oficial o institucional, lo que podría influir en la elección de temáticas o estilos líricos. Sin embargo, no es posible afirmar con certeza si estas piezas han sido adaptadas deliberadamente con ese fin, o si simplemente han sido legitimadas por la repetición y el uso continuado en estos contextos. Esta ambigüedad no es menor, si bien se mantienen formas externas de la tradición, el hecho de que el contenido poético de las letras pierda relevancia o no sea plenamente escuchado en escena, revela una tensión entre la dimensión expresiva original del canto y las exigencias del formato espectacular. En lugar de fortalecer la relación entre texto y comunidad, esta

[15] TRUJILLO, José Miller. *Cuando retumban las tamboras*. [vídeo]. YouTube, [s.d.]. Disponible en: https://youtu.be/1ULfSBNXswU?si=U1YessGxhF0Duqlp. Acceso en: 11 jul. 2025. Letra de la canción extraída del propio vídeo.

situación podría estar contribuyendo a una representación folclórica cada vez más vaciada de contenido discursivo, donde el canto funciona como adorno más que como vehículo de memoria o identidad.

Como puede verse, el uso de la voz constituye una de las diferencias más significativas entre el sanjuanero y el bambuco fiestero. Mientras el primero integra el canto como parte fundamental de su estructura, estableciendo una relación estrecha entre texto, ritmo y melodía, el segundo se define por una ausencia casi total del componente vocal, producto de su velocidad, articulación rítmica y enfoque eminentemente instrumental. Esta comparación permite comprender que la voz no es un elemento neutro o accesorio, sino que en cada variante adquiere funciones distintas: en el sanjuanero, la letra participa activamente en la construcción de sentido, evocando territorios, prácticas y memorias; en el bambuco fiestero, su omisión da lugar a una expresividad centrada en la ejecución instrumental y el dinamismo del ensamble. Más allá de las diferencias técnicas, esta divergencia sugiere modos distintos de relacionarse con lo musical: uno donde la palabra se entrelaza con lo sonoro, y otro donde la música despliega su potencia sin necesidad de texto.

3.6.5 Relación con la Danza

Aunque la relación entre música y danza es fundamental tanto en el sanjuanero como en el bambuco fiestero, se manifiesta de manera distinta en cada caso. El sanjuanero se asocia hoy en día con coreografías formalizadas y reglamentadas, como las creadas por Inés García de Durán y otras figuras del Tolima y Huila, que estructuran con precisión los pasos, las figuras y la disposición escénica de la pareja. Según Cabrera (2006) estas secuencias están estrechamente ligadas a canciones específicas, como El Sanjuanero Huilense o El Contrabandista, y forman parte central de concursos y reinados. Sin embargo, esta versión codificada del sanjuanero no agota su historia ni su práctica. Aunque no se cuenta con registros sistemáticos que documenten cómo se bailaba en contextos locales antes de su institucionalización, existen indicios de formas de danza más espontáneas y menos reglamentadas. De hecho, algunas academias de baile señalan que el sanjuanero “tradicional” aún se practica en zonas rurales del Huila bajo un estilo más libre e improvisado, donde la conexión con las raíces campesinas

y el contexto festivo comunitario es más directa (Golden Dance y Cheer Academy, 2024). Este dato, aunque no provenga de una fuente académica, permite al menos sugerir que la coreografía oficial que hoy domina los escenarios no debe confundirse con la única forma de bailar el sanjuanero, sino que corresponde a un proceso de formalización que, en parte, ha desplazado otras formas más locales de expresión corporal.

El sanjuanero se asocia hoy en día con una coreografía formalizada que ha adquirido gran relevancia escénica, particularmente en concursos, reinados y festivales. La versión que se abordará aquí es la del sanjuanero huilense creada en 1960 por Inés García de Durán, y se basa tanto en la información proporcionada por Cabrera (2006) como en el testimonio recogido en la entrevista realizada a Peña (2025). Inés García de Durán fue quien estructuró una secuencia precisa de pasos, figuras y gestos que narran simbólicamente el proceso de galanteo entre una pareja. Esta representación del cortejo, presente en muchas danzas “tradicionales”, podría entenderse como un recurso escénico que sugiere dinámicas de atracción, juego o roles diferenciados entre los bailarines. En el caso del sanjuanero, esto se expresa a través de gestos codificados, desplazamientos circulares, posturas corporales y el uso simbólico de objetos como el sombrero o el pañuelo (Cabrera, 2006).

La propuesta coreográfica Cabrera (2006) la presenta como una combinación de elementos asociados al bambuco tradicional, junto con influencias de la danza clásica y el teatro. Sin embargo, esta caracterización merece ser tomada con cautela, ya que el texto no detalla en qué consisten exactamente esos elementos “tradicionales” del bambuco en términos coreográficos. Dado que no se cuenta con una descripción clara y sistemática de cómo se bailaba el bambuco, y el sanjuanero como una de sus variantes, en contextos comunitarios antes de su formalización, la idea de “bambuco tradicional” permanece ambigua. Lo que se presenta como tradición puede ser, en realidad, una reconstrucción estilizada o una adaptación escénica influida por marcos académicos y criterios estéticos modernos. Esto no resta valor al montaje, pero sí invita a problematizar las bases desde las cuales se construyó esta coreografía hoy considerada emblemática.

En la entrevista, Peña (2025) presenta los pasos que conforman esta coreografía: la invitación, los ochos, los codos, el coqueteo, la perseguida, la arrodillada, el abrazo y la caída. No obstante, para describir en qué consiste cada uno de estos pasos, nos basaremos en la información recopilada por Cabrera

(2006), quien los analiza en el contexto de las prácticas coreográficas institucionalizadas del sanjuanero huilense.

Según Cabrera (2006), el montaje coreográfico parte de tres pasos fundamentales: el caminado, el bambuqueado y la contradanza. Aunque estos son presentados como la base motriz de la danza, no se ofrecen descripciones precisas sobre su ejecución, lo que dificulta una interpretación técnica o simbólica desde la documentación escrita. Aun así, puede entenderse que estos pasos funcionan como recursos corporales recurrentes a lo largo de la coreografía, probablemente integrados en las transiciones, los desplazamientos o los patrones de movimiento que sostienen las figuras principales. Esta falta de desarrollo técnico no impide su transmisión práctica en espacios pedagógicos y escénicos, pero sí representa un obstáculo a la hora de analizarlos con mayor profundidad desde una mirada académica o reflexiva.

Dentro de esta coreografía formalizada, se establece una secuencia de figuras consideradas obligatorias, las cuales son 8, que deben ser ejecutadas por las parejas en un orden específico. Estas figuras no solo estructuran la narrativa escénica del sanjuanero, sino que también funcionan como criterios de evaluación en contextos competitivos y pedagógicos, las cuales veremos a continuación.

La invitación: marca el inicio de la danza. El varón se acerca con paso largo y caminado desde el centro del escenario, llevando el sombrero sobre el pecho en señal de respeto. La mujer lo espera en una pose destacada, con la falda abierta y el cuerpo inclinado hacia atrás en un quiebre característico de cintura. Tras el encuentro, ambos recorren el tablado, permitiendo al público apreciar su presencia escénica antes de pasar a la siguiente figura (Cabrera, 2006).

Los ochos: consisten en el trazado de figuras en forma del número ocho sobre el escenario. Existen dos variantes: en la primera, ambos bailarines se desplazan con paso caminado, sin darse la espalda, formando un doble círculo que se cruza en el centro; en la segunda, cada uno describe de forma independiente un ocho completo que se superpone con el del otro (Cabrera, 2006).

Los coqueteos: representan una escena de propuesta amorosa rechazada mediante gestos teatrales. La bailarina, en actitud juguetona, utiliza miradas, inclinaciones del cuerpo, discretos levantamientos de falda y una serie de movimientos con el sombrero, que retira del compañero y luego le devuelve con gestos afectivos, para dramatizar el juego entre atracción y evasión. La figura

culmina con el uso del pañuelo raboegallo, que ambos sujetan desde extremos opuestos, realizando uno o dos cruzamientos bajo la tela extendida, quedando frente a frente (Cabrera, 2006).

La arrodillada: inicia con el bailarín hincando una rodilla en el suelo mientras ambos sostienen el pañuelo. La bailarina, en puntas de pie y con movimientos similares a la contradanza, gira alrededor de él ondeando la falda e inclinándose hacia su pareja y hacia el público. Esta secuencia dura ocho compases y culmina en un acercamiento de rostros que sugiere un beso. Luego, el bailarín se incorpora y ambos avanzan con el paso bambuqueo, mientras ella envuelve el pañuelo alrededor de su cintura con dos o tres giros (Cabrera, 2006).

La levantada del pie: se realiza con paso de “tresillo”: tres compases bambuqueados seguidos de un salto sincronizado en el que ambos levantan el pie derecho, con la punta hacia abajo para resaltar la línea del empeine. En su versión doble, se alternan los pies durante siete u ocho compases. La figura finaliza con un giro rápido en el que la bailarina le quita el sombrero a su compañero y corre hacia el extremo del escenario, quedando ambos frente a frente (Cabrera, 2006).

La arrastrada del ala: comienza cuando la pareja avanza al centro del escenario y la bailarina, cubriéndose el rostro con el sombrero, se contonea y lo lanza al suelo boca abajo. Luego retrocede con pasos largos alternados y regresa para pisar y arrastrar el ala del sombrero con la punta del pie, repitiendo el gesto tres veces mientras el bailarín se aproxima con intención de recogerlo. Finalmente, ambos trazan un ocho y, en el centro, ella levanta el sombrero del piso (Cabrera, 2006).

El secreto: muestra un juego de intimidad y rechazo: ambos se cubren el rostro con el sombrero mientras el bailarín murmura algo al oído de la dama. Ella reacciona sorprendida, lo rechaza con gestos burlones y se aleja. Luego, él intenta acercarse usando el pañuelo [16]raboegallo, hasta que ambos lo tensan por los extremos, se enrollan con giros convergentes y terminan con un picado simultáneo del pie derecho (Cabrera, 2006).

La salida final: consiste en una vuelta completa al escenario con los bailarines unidos por la cintura y agitando el pañuelo raboegallo sobre sus cabezas. El

[16] EL PAÑUELO RABOEGALLO: es un pañuelo de forma triangular en satén de color rojo, cuyas utilidades iniciales, eran proteger la nuca de los rayos solares y el cuello de la camisa contra el sudor en el laboreo de las tareas del agro. (Cabrera, 2006, p.8)

recorrido concluye con ambos de frente al público, sonrientes, coincidiendo con el último compás de la música (Cabrera, 2006).

Cabrera (2006) también indica unas figuras de adorno, las cuales consisten en acciones que, de acuerdo al gusto de la pareja, enriquecen visualmente la ejecución y significancia de la coreografía. Estas son algunas de ellas.

El pañuelito: consiste en un gesto de juego y coquetería: la bailarina lanza al aire un fino pañuelo que el bailarín debe atrapar en movimiento, olerlo y colocárselo en el cinturón, todo sin interrumpir la danza (Cabrera, 2006).

Picados bajo el sombrero: es una figura de juego íntimo en la que ambos toman el sombrero por el ala, se colocan cara a cara y realizan tres picados que simulan intentos de beso, antes de retomar la danza (Cabrera, 2006).

Los codos y picados: se realizan cuando, tras enrollarse en el pañuelo, ambos bailarines quedan espalda con espalda, saltan y ejecutan picados mientras elevan la mano derecha con el sombrero (Cabrera, 2006).

Estos pasos conforman la coreografía del sanjuanero, que como vimos, se compone de una serie de figuras obligatorias y otras de adorno que, combinadas, dan forma a una narrativa escénica de cortejo y conquista amorosa. Estos movimientos están claramente codificados y reglamentados, lo que refuerza la cohesión del montaje y su impacto visual en el escenario. Aunque este trabajo no desarrolla un análisis individual de cada figura, puede reconocerse que la coreografía está construida para comunicar de forma teatralizada una secuencia emocional, cuyo sentido simbólico ha sido interpretado como una exaltación de ciertos valores asociados culturalmente a lo femenino, como el recato o la coquetería, y a lo masculino, como la gallardía o la caballerosidad (Cabrera, 2006). Esta lectura, si bien representa una visión significativa dentro del imaginario regional, también deja entrever cómo la danza escenificada contribuye a fijar roles y comportamientos idealizados. En este sentido, resulta necesario recordar que esta versión coreografiada corresponde a una formalización relativamente reciente, y que no se cuenta con registros suficientes sobre cómo se bailaba el sanjuanero en contextos campesinos y comunitarios previos a esta codificación. Si bien la formalización ha contribuido a su difusión en espacios institucionales y ha facilitado su inserción en circuitos de representación artística y comercial, también ha tendido a desplazar interpretaciones locales más arraigadas al territorio, cuyas formas de

expresión, más flexibles, cotidianas o festivas, han quedado marginadas frente al modelo escénico dominante.

Aunque la coreografía del sanjuanero huilense ha sido la más reconocida y difundida a nivel nacional, no es la única versión escénica de esta danza. En el Tolima, por ejemplo, se interpreta el sanjuanero con la misma base coreográfica formalizada, pero bajo otras canciones representativas, como El contrabandista, y con ligeras variaciones en algunos pasos o gestos. Estas diferencias, aunque sutiles, revelan matices regionales en la apropiación del modelo coreográfico y permiten observar cómo una misma estructura puede adaptarse a distintos contextos sin perder su carácter emblemático.

Basándonos en la información recopilada por la Corporación Folclórica del Tolima (1996), la versión coreográfica de El contrabandista, tal como se interpreta en el Tolima, conserva una estructura secuencial que remite a esa interacción de cortejo y coqueteo entre el hombre y la mujer que, como se mencionó anteriormente, es característica de otras danzas consideradas tradicionales. Esta dinámica escénica de conquista amorosa, con fases de acercamiento, juego, aceptación y unión, articula una narrativa clara a través de doce pasos definidos. Aunque comparte con el sanjuanero huilense figuras como la invitación, la aceptación, las perseguidas, la arrodillada, los codos, los ochos, la segunda aceptación y la salida, se diferencia por la inclusión de tres pasos específicos: la rajaleña compuesta, la rajaleña simple y el destobillado.

Los dos primeros hacen referencia directa a una variante del bambuco conocida como rajaleña, lo cual introduce una ambigüedad conceptual, ya que no se explicitan a profundidad sus características dentro del montaje actual. De forma general, el rajaleña compuesto marca el primer acoplamiento frontal entre los bailarines, mientras que el rajaleña simple, de ritmo más contenido, reafirma esta conexión en dos tiempos.

El destobillado, por su parte, es una figura de lucimiento ejecutada únicamente por el varón, quien realiza un zapateo veloz como muestra de destreza rítmica. Según la Corporación Folclórica del Tolima, “el hombre para demostrar su habilidad dancística a su pareja marca este paso, no se le permitía hacerlo a la mujer por influencia religiosa” (Corporación Folclórica del Tolima, 1996, p. 8). No obstante, el documento no desarrolla en profundidad los motivos detrás de esta restricción ni ofrece información contextual que permita comprender con claridad su

origen o sus implicaciones. Es posible que intervengan también otros factores sociales, estéticos o normativos que complejizan esta exclusión y que ameritarían una exploración más detallada.

Aun así, esta referencia no solo revela la influencia de discursos religiosos en las prácticas dancísticas, sino que también expone cómo la desigualdad de género se reproduce y se naturaliza en los lenguajes corporales. La imposibilidad de que la mujer realice esta figura refuerza la distribución asimétrica de roles en la coreografía: mientras el hombre puede lucirse y ocupar un lugar de centralidad, la mujer debe limitarse a una participación más contenida, pasiva o decorativa. Si bien hoy en día esta norma no siempre se aplica de forma explícita, su persistencia simbólica en ciertos montajes pone en evidencia cómo se siguen reproduciendo mecanismos que regulan el cuerpo femenino, incluso dentro de expresiones artísticas que aparentan igualdad o reciprocidad.

Otro rasgo distintivo es el uso del pañuelo, que en esta versión se convierte en figura obligatoria y activa dentro del juego escénico, a diferencia de su rol más decorativo o complementario en el sanjuanero huilense. Además, en El contrabandista no se incluyen los tres pasos fundamentales del sanjuanero, lo que refuerza aún más su diferenciación estilística. La incorporación de elementos tomados del repertorio del rajaleña, sumada a la reorganización de las figuras de pareja, configura una hibridación que complejiza su clasificación dentro del universo del bambuco escénico y deja entrever los cruces entre variantes regionales.

En suma, tanto el Sanjuanero huilense como El contrabandista comparten una misma base coreográfica y una estructura secuencial orientada al cortejo entre el hombre y la mujer. De hecho, podría hablarse de una misma coreografía con variaciones puntuales, como la inclusión del rajaleña compuesto, el rajaleña simple y el destobillado en El contrabandista, así como el uso obligatorio del pañuelo. A pesar de ser catalogadas ambas dentro de una misma variante del bambuco escénico, estas diferencias revelan procesos de adaptación a las dinámicas socioculturales de cada región. En el caso tolimense, la incorporación de elementos provenientes del rajaleña, una práctica musical y dancística variante del bambuco también y presente en sectores de esta región, marca una apropiación que responde tanto a repertorios locales como a decisiones estéticas y simbólicas.

Ambas coreografías han sido objeto de institucionalización, reglamentación y circulación formalizada, especialmente en contextos de reinados, festivales y

escuelas de danza. Sin embargo, el mayor reconocimiento público y mediático del Sanjuanero huilense ha contribuido a su consolidación como símbolo regional y referente coreográfico por excelencia. Esta asimetría pone en cuestión la idea de una única versión canónica del sanjuanero, y abre la puerta a pensar la existencia de micro variantes dentro de una misma categoría formal. Así, más que hablar de una versión hegemónica y otra marginal, cabría preguntarse cómo ciertas prácticas logran instalarse como legítimas, mientras otras, aunque similares, son desplazadas o subvaloradas, pese a su complejidad y arraigo. En este sentido, las diferencias entre El contrabandista y el Sanjuanero Huilense no solo reflejan una diversidad escénica, sino que evidencian las formas en que las políticas culturales y los marcos institucionales moldean y jerarquizan las expresiones regionales.

Los entrevistados también hicieron referencia a la relación entre el bambuco fiestero y la danza. Ceballos (entrevista 2025), por ejemplo, afirmó: “Estos bambucos fiesteros han sido utilizados mucho para el tema dancístico, por el tema de la velocidad es muy utilizado por estos tipos de danzas o grupos folclóricos que aprovechan el tempo del tema o la pieza musical para hacer una buena puesta en escena” (entrevista Ceballos, 2025). De forma complementaria, Rodríguez (entrevista 2024) señaló que esta música se ha interpretado en celebraciones como las fiestas patronales, en las que solía bailarse en contextos comunitarios. Aunque no profundiza en estos usos, su comentario sugiere una dimensión dancística ligada al disfrute festivo fuera del escenario.

Actualmente, en muchos de estos entornos reglamentados, la danza se vuelve una prueba técnica. Se ejecuta sobre versiones musicales más rígidas, se busca sincronía exacta entre parejas, y se valora la limpieza en los desplazamientos. En este marco, la música ya no activa el movimiento como en la fiesta popular, sino que impone una norma. Con ello, parte de la riqueza expresiva que caracterizaba a estas danzas, como la variabilidad rítmica, la improvisación corporal o la conexión lúdica con el entorno, corre el riesgo de perderse o diluirse en favor de un ideal de perfección escénica que no necesariamente responde a su lógica original.

Resulta difícil acceder a descripciones detalladas sobre cómo se practicaban originalmente las variantes dancísticas del sanjuanero y del bambuco fiestero antes de su institucionalización y codificación coreográfica. Los registros disponibles se concentran mayoritariamente en la organización escénica actual o en secuencias ya sistematizadas de pasos, sin ofrecer una reconstrucción precisa del disfrute corporal

en contextos festivos previos. No obstante, el trabajo de Hoyos (2023) sugiere en algunos pasajes cómo se vivía el baile del bambuco fiestero en celebraciones populares en la ciudad del Espinal, aunque estas referencias no se desarrollan con suficiente profundidad como para incluirse de manera fundamentada en este apartado. Lo que sí permite contextualizar dicho trabajo es una coreografía específica del bambuco fiestero, creada en dicha ciudad. En ese sentido, puede entenderse que esta codificación responde a una propuesta localizada, probablemente limitada al Espinal y a algunos municipios cercanos en el departamento del Tolima, y no necesariamente representa una forma dancística extendida por toda la región donde circula esta variante. Hasta el momento, no se ha hallado información sobre esta danza en departamentos como el Cauca o el Huila, lo cual deja abierta la posibilidad de investigar otras formas coreográficas del bambuco fiestero que respondan a diferentes dinámicas locales dentro del amplio territorio donde esta variante musical sigue vigente.

En su versión escénica e institucionalizada, basándonos en la información recopilada por Hoyos (2023), la danza del bambuco fiestero ha sido organizada en una secuencia fija de nueve figuras coreográficas: saludo, invitación, codos, ochos, perseguida del hombre, perseguida de la mujer, arrodillada, pañuelo y valseo. Esta estructura fue desarrollada en el marco de los procesos de formalización de la danza dentro de festivales y eventos culturales del Espinal, donde se hizo necesario establecer una codificación clara que permitiera su enseñanza, puesta en escena y evaluación. En ese tránsito, se incorporó de manera explícita la narrativa del cortejo heterosexual como eje estructurante, al igual que ocurre en el sanjuanero, evidenciando así la influencia de modelos ya consolidados de representación escénica. Esta lógica afectiva y de roles de género se articula en cada una de sus figuras a través de desplazamientos, juegos y simbolismos que han sido estandarizados con fines pedagógicos y performativos.

A continuación, se describen brevemente estas nueve figuras que componen la versión codificada del bambuco fiestero.

Saludo: Inicio de la coreografía con una entrada libre que representa las costumbres locales y permite cierta libertad escénica (Hoyos, 2023).

Invitación: El hombre, desde un extremo del escenario, se desplaza hacia la mujer con giros escalonados. Se toman de la mano izquierda y giran juntos en círculo (Hoyos, 2023).

Codos: La pareja se encuentra uniendo codos alternos (derecho con izquierdo y viceversa), con adornos como cuadros y giros escalonados (Hoyos, 2023).

Ochos: Figura en la que los bailarines cruzan el escenario formando trayectorias diagonales con desplazamientos y giros escalonados, cambiando de lugar y regresando a la posición inicial (Hoyos, 2023).

Perseguida del hombre: La mujer, en tono de coquetería, le roba el sombrero al hombre y lo hace perseguirla mientras gira y se desplaza en círculo. Él la sigue tocando levemente la falda (Hoyos, 2023).

Perseguida de la mujer: La mujer devuelve el sombrero y ahora es ella quien persigue al hombre, avanzando hacia él con desplazamientos y giros escalonados. (Hoyos, 2023).

Arrodillada: El hombre se arrodilla en señal de humildad y la mujer gira a su alrededor. Luego se levantan y ejecutan giros escalonados en direcciones opuestas hasta quedar frente a frente (Hoyos, 2023).

Pañuelo: Ambos toman el raboegallo (pañuelo) con la mano izquierda, cruzan de lugar bajo él y realizan variaciones de cruce, incluyendo giros finales (Hoyos, 2023).

Valseo: Paso final que representa la aceptación amorosa. La pareja se entrelaza y realiza un valseo que recorre el escenario, terminando en una pose libre (Hoyos, 2023).

Ahora bien, ambas danzas institucionalizadas, el sanjuanero y el bambuco fiestero, comparten ciertas figuras coreográficas que estructuran el relato del cortejo, tales como la invitación, codos, ochos, perseguidas, arrodillada y pañuelo. Aunque coinciden en sus nombres y funciones generales dentro de la secuencia escénica, cada una presenta variaciones vinculadas a sus contextos socioculturales: en el bambuco fiestero, por ejemplo, los movimientos tienden a ser más enérgicos y el ritmo más acelerado, mientras que en el sanjuanero se privilegia una estética más estilizada y pausada. Estas diferencias no son meramente técnicas, sino que reflejan formas distintas de entender el cuerpo, el ritmo y la festividad en cada entorno regional.

Por otro lado, en la danza del sanjuanero huilense (y su versión tolimense, El contrabandista) incluye figuras que no aparecen en el bambuco fiestero, como el rajaleña compuesto, el rajaleña simple y el destobillado. Estos pasos provienen del rajaleña, una variante distinta del bambuco, y su incorporación da cuenta de una

hibridez que pocas veces se explica en escena. Esta hibridez, aunque valiosa, se naturaliza en los escenarios sin dar cuenta de los procesos de negociación cultural que la sustentan.

En particular, pasos como el destobillado, históricamente ejecutado solo por el varón por ciertas restricciones, como las religiosas, por ejemplo, visibilizan cómo la danza escenificada no solo reproduce herencias culturales, sino también estructuras normativas que han limitado la participación del cuerpo femenino. En este sentido, se evidencia que, tanto en el sanjuanero como en el bambuco fiestero, el género se presenta no como una categoría neutra, sino como una dimensión regulada por el contexto social y escénico, donde la sumisión, la gracia o la contención corporal siguen siendo esperadas en el rol femenino, incluso dentro de lógicas contemporáneas de espectáculo.

Así, la comparación entre estas dos danzas institucionalizadas no solo revela similitudes estructurales y divergencias estilísticas, sino que también permite cuestionar el modo en que las formas escénicas, por más codificadas o celebradas que sean, a menudo invisibilizan los cruces, omisiones y tensiones que marcan su devenir cultural.

En suma, tanto el sanjuanero como el bambuco fiestero ejemplifican cómo expresiones musicales emparentadas pueden adquirir sentidos coreográficos divergentes según las lógicas institucionales, simbólicas y territoriales que las moldean. Aunque ambas variantes han sido estandarizadas mediante secuencias de pasos codificados que escenifican el cortejo heterosexual, lo hacen desde marcos culturales distintos: en el sanjuanero, especialmente en su versión huilense, la coreografía canonizada ha adquirido el estatus de símbolo regional y modelo pedagógico, desplazando formas más libres y comunitarias aún vigentes en contextos rurales; mientras que en la danza del bambuco fiestero, es importante señalar que esta lectura responde a una institucionalización localizada, particularmente visible en escenarios como los del Espinal. No puede asumirse como representativa de todas las formas en que se practica el bambuco fiestero en las distintas subregiones donde circula, ya que no se cuenta con información suficiente sobre procesos similares en otros territorios. Esto impide establecer una comparación equitativa y generalizada, y obliga a situar el análisis dentro del marco específico en el que estas transformaciones han sido documentadas. En este panorama, se revela cómo la institucionalización y la industria cultural, aunque

posibilitan la preservación y circulación de estas expresiones, también tienden a silenciar sus formas locales de existencia.

La versión tolimense del sanjuanero, por ejemplo, evidencia cómo dentro de una misma variante pueden emerger pequeñas divergencias, como en su coreografía, que responden a políticas culturales particulares de cada departamento, mostrando que la hegemonía del montaje huilense no es total e incluso estas pequeñas divergencias podrían estar presentes en su música. Al observar estas tensiones, no solo entre versiones regionales sino entre prácticas locales y escénicas, se hace evidente que la danza no es un lenguaje cerrado ni neutral, sino un campo en disputa donde se negocian pertenencias, memorias e identidades. Por ello, más que celebrar únicamente lo que ha sido canonizado, este análisis invita a mirar críticamente aquello que ha sido silenciado o desplazado, y a cuestionar cómo las formas de institucionalización influyen en lo que se recuerda, se olvida o se transforma en nombre de lo “típico”.

3.6.6 Síntesis comparativa

En síntesis, aunque el bambuco fiestero y el sanjuanero comparten ciertas bases estructurales y contextuales, sus diferencias en métrica, uso de la voz, instrumentación predominante y vínculo con la danza los convierten en expresiones musicales singulares, que reflejan tanto la diversidad regional como la riqueza del bambuco como género.

El análisis comparativo entre ambas variantes revela cómo estas manifestaciones musicales han experimentado procesos de adaptación y resignificación cultural en contextos festivos y escénicos del centro-sur colombiano. Pese a compartir una raíz común, difieren en aspectos clave como el tempo, la función de la voz, los formatos instrumentales y su articulación con la danza.

Mientras el sanjuanero se ha formalizado como símbolo patrimonial con una fuerte dimensión vocal y coreográfica, el bambuco fiestero resalta por su vitalidad rítmica y su flexibilidad interpretativa, tanto en escenarios académicos como en espacios populares. Estas diferencias muestran que el bambuco no constituye una forma musical cerrada, sino un campo expresivo diverso, atravesado por dinámicas de folclorización, circulación simbólica y negociación constante entre tradición y modernidad.

3.7 ¿EXISTEN CONTRASTES REGIONALES EN EL BAMBUCO FIESTERO?

A pesar de ser agrupadas bajo una misma denominación, las variantes regionales del bambuco fiestero presentan diferencias sustanciales que responden tanto a factores musicales como contextuales. Esta categoría, aunque útil para identificar ciertos rasgos compartidos, como su carácter instrumental y su uso en festividades populares, encierra una pluralidad de expresiones locales que divergen en aspectos como la estructura formal, la instrumentación, las prácticas interpretativas y la función sociocultural.

Durante el desarrollo de este trabajo, fue posible identificar ciertos contrastes dentro de esta variante, especialmente entre el bambuco fiestero del Tolima Grande y el del departamento del Cauca. Aunque ambos comparten el mismo nombre, responden a contextos musicales e históricos distintos. Mientras que el primero ha sido influenciado por el formato de bandas fiesteras y se ha integrado con fuerza a escenarios académicos, concursos y festivales folclóricos, el segundo se vincula a repertorios interpretados con chirimías, dentro de celebraciones locales y comunitarias que no siempre están mediadas por procesos de sistematización académica.

Cabe señalar que este contraste no pretende agotar el análisis sobre las diferencias internas del bambuco fiestero, sino más bien abrir una puerta para futuras investigaciones que profundicen en estas expresiones desde enfoques comparativos más sistemáticos y situados. A continuación, se exponen algunas de las diferencias musicales y contextuales más notorias que surgieron a partir del análisis de fuentes bibliográficas, entrevistas, partituras y registros audiovisuales.

Uno de los aspectos más evidentes es la disparidad en cuanto a la documentación disponible. Para el bambuco fiestero del Cauca, hablar de análisis teórico musical resulta difícil debido a la escasa información formalizada: no se hallaron partituras ni estudios detallados que permitieran describir su estructura interna con la misma profundidad que el repertorio del Tolima. En comparación con la información hallada sobre este último, la ausencia de fuentes sobre el bambuco fiestero caucano evidencia una tensión entre lo académico y lo popular, y sugiere que ciertas prácticas han sido invisibilizadas por no estar inscritas en los marcos de validación institucional. Esta diferencia no solo limita el análisis técnico, sino que

plantea interrogantes sobre los criterios de representación cultural adoptados en Colombia.

Esta problemática se agudiza cuando se observa cómo la academización e institucionalización del bambuco fiestero, a través de arreglos para banda, concursos escolares o festivales institucionalizados, ha absorbido casi por completo esta variante bajo una forma legitimada: la cultivada en el Tolima. En varios trabajos consultados para esta investigación, fue común encontrar afirmaciones que lo identifican como un género autóctono del Tolima, sin mención alguna de su práctica en otras regiones como el Cauca. Esta omisión desplaza por completo la variante caucana y reduce la complejidad regional del bambuco fiestero a una narrativa unificada, lo cual supone una forma de silenciamiento cultural.

Esta situación hace cuestionar que prácticas con trayectorias, formatos y usos tan diversos estén clasificadas bajo una misma denominación. De hecho, es válido preguntarse si se trata de una misma práctica adaptada a dos contextos distintos, o si más bien, al llegar al Tolima, el bambuco fiestero fue absorbido y reconfigurado por la academia al punto de convertirse en una forma distinta. Esta problemática de denominaciones y nomenclaturas será abordada en las consideraciones finales.

Pese a las limitaciones en la información disponible, las diferencias entre las versiones locales del bambuco fiestero en el Tolima y el Cauca resultan notorias desde el inicio del análisis.

Una diferencia especialmente notoria es el tratamiento de la armonía. En el Tolima, el acompañamiento armónico cumple un papel central en la conformación del estilo y se encuentra presente en todos los formatos: desde bandas fiesteras hasta cucambas con cuerdas pulsadas. La preocupación por mantener una estructura armónica clara, con funciones tonales bien definidas, forma parte del enfoque interpretativo tolimense. En contraste, en el Cauca, la armonía no parece ocupar el mismo lugar: el énfasis recae en la dimensión rítmico-melódica, protagonizada por la línea principal de las flautas y una base percutiva muy activa. En los registros analizados, principalmente videos organizados para circulación audiovisual, se percibe una textura más modal o basada en ostinatos, sin acompañamiento armónico explícito.

Cabe aclarar que estos registros no documentan celebraciones comunitarias espontáneas, sino presentaciones organizadas intencionalmente para su grabación, lo que modifica la relación con el contexto original. Esta puesta en escena afecta

elementos visuales y musicales, introduciendo posibles formas de estandarización que no reflejan del todo la práctica viva. En esa tensión entre lo local y lo escénico, entre la oralidad y la sistematización, se hace evidente la problemática de fondo: ¿cómo se representan, legitiman o transforman las expresiones regionales cuando se insertan en lógicas patrimoniales, académicas o de circulación oficial?

Por otra parte, las diferencias tímbricas también resultan significativas. En el Cauca, prevalecen las chirimías, cuyo timbre más opaco y horizontal, producido por flautas de caña y tambores, genera una sonoridad particular, centrada en la percusión y la melodía. En cambio, el bambuco fiestero del Tolima se caracteriza por timbres más variados, con respecto a los formatos en los que se practica, aunque lo que más destaca son los instrumentos de viento de tradición europea, como los usados en las bandas papayeras, y un acompañamiento armónico que sostiene melódicamente la forma. Incluso en formatos semejantes a la chirimía, como ciertas cucambas, se ha incorporado la armonía a través de cuerdas pulsadas. Esta insistencia en una estructura armónica clara, ausente en la mayoría de agrupaciones caucanas, subraya nuevamente la influencia académica en la práctica tolimense y plantea interrogantes sobre qué elementos se consideran valiosos, registrables o representativos en la institucionalización del folclore.

Finalmente, las diferencias también se reflejan en los contextos de práctica. Mientras que el fiestero del Tolima se ha convertido en una expresión central en festividades como el San Juan y el San Pedro, su práctica se vincula cada vez más a escenarios urbanos, institucionales y escolarizados. Por el contrario, en el Cauca el bambuco fiestero se asocia a festividades religiosas y populares como la Semana Santa, la Navidad, Reyes o el Carnaval de Pubenza. Además, aunque esta investigación no encontró relaciones claras entre el bambuco fiestero tolimense y prácticas campesinas o indígenas, en el caso caucano Miñana (1997) sugiere una estrecha relación entre las chirimías y los grupos indígenas y campesinos de la región, lo cual resulta coherente considerando la fuerte presencia de estas comunidades en el departamento.

Este vínculo con el mundo rural refuerza la idea de que el bambuco fiestero del Cauca ha permanecido más cercano a sus formas interpretativas vernáculas, mientras que el del Tolima grande ha sido, en mayor medida, reconfigurado por las lógicas académicas. La comparación no busca jerarquizar una práctica sobre otra, sino poner en evidencia las tensiones que emergen cuando se institucionalizan

expresiones populares, y cómo estas decisiones afectan la visibilidad, transformación y circulación de las músicas tradicionales colombianas.

3.7.1 Síntesis analítica

Este análisis comparativo revela diferencias marcadas notorias entre las practicas del bambuco fiestero del Tolima grande y el Cauca. Estas distinciones pueden dialogar con las vertientes descritas por Miñana (1987): una vertiente campesina, caracterizada por escalas más variadas y prácticas comunitarias, y una vertiente urbana, asociada a tonalidad funcional, modulación y formación académica.

Aunque los entrevistados no utilizan exactamente estos términos, Rodríguez (entrevista 2024) identifica una distinción similar entre un bambuco más académico y elaborado, y otro más tradicional, transmitido oralmente. Si bien no se trata de una equivalencia directa, esta correspondencia sugiere que estas categorías pueden tener un correlato empírico.

Desde esta perspectiva, el bambuco fiestero caucano se acerca a la vertiente campesina: prácticas orales, chirimías, complejidad rítmica y vínculos comunitarios. En contraste, el bambuco del Tolima Grande, especialmente el interpretado por músicos formados académicamente, responde a una lógica urbana: estructuras formales, armonía tonal, estilización escénica y presencia institucional. Este contraste permite visibilizar la diversidad interna de una misma variante del bambuco, y abre caminos para futuras investigaciones que articulen teoría musical, contextos sociales y territorialidades.

Esta reflexión sobre las diferencias internas del bambuco fiestero también puede extenderse al caso del sanjuanero, particularmente en el departamento del Huila, donde ha adquirido una fuerte presencia y se ha consolidado como expresión emblemática. Aunque en el Tolima también se interpreta, su relevancia no es tan central como en el Huila. No obstante, la existencia de al menos dos variantes dancísticas como el del Sanjuanero Huilense y el del llamado El Contrabandista, sugiere una diversidad interpretativa comparable a la que se observa en el bambuco fiestero. Por más mínimas que sean las diferencias entre estas expresiones, siempre habrá rasgos que las distingan: los formatos instrumentales, la danza, el fraseo melódico o los acentos. En el caso del bambuco fiestero, por ejemplo, el formato de chirimía del Cauca, con su complejidad rítmica, predominio de percusión y timbres

particulares, le otorga una sonoridad distinta, posiblemente más rural, en comparación con las versiones del Tolima Grande, donde los formatos incluyen cucambas, cuerdas pulsadas y bandas fiesteras. Aunque el formato de cucamba podría parecer cercano al de chirimía, varía en los instrumentos de percusión empleados, y cuerdas pulsadas encargadas de la armonía, generando otra textura sonora.

Estos matices, aunque sutiles, son profundamente significativos para quienes pertenecen a las comunidades musicales locales. Mientras para un oyente externo pueden pasar desapercibidos, para un músico o bailador del territorio son elementos clave que permiten reconocer cuándo se está ante una variante u otra. Esto refuerza la idea de que toda práctica musical, por más parecida que sea a otra, está marcada por su contexto y por una lógica interpretativa propia que le otorga identidad. En esta línea, Miñana (1987) señala que incluso en aspectos considerados secundarios, como la tendencia hacia el compás de 2/4 en los instrumentos de carrasca y mates, se encuentra eso que algunos llaman “sabor”: un matiz rítmico que da cuenta del carácter distintivo de la interpretación.

Desde esta perspectiva, no solo el bambuco fiestero o el sanjuanero presentan esta diversidad, sino que dicha lógica puede aplicarse al bambuco en su sentido más amplio. La comparación entre variantes interpretadas en distintas subregiones como el Cauca, el Tolima, Antioquia, Santander, Cundinamarca o Nariño; evidencia que el bambuco no es una entidad uniforme, sino un entramado de prácticas musicales regionales que, si bien comparten ciertos elementos estructurales o rítmicos, se diferencian por matices tímbricos, métricos, coreográficos y contextuales. Este enfoque permite valorar la riqueza y complejidad del bambuco como un campo musical plural, arraigado a territorios específicos y en constante transformación.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo partió de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los aspectos musicales y socioculturales del bambuco que varían en las diferentes regiones de Colombia, y qué elementos tienen en común que lo unifican a pesar de sus diferencias?

A lo largo de la investigación fue posible constatar que el bambuco, más que una expresión musical uniforme, se manifiesta como un conjunto de variantes regionales profundamente enraizadas en contextos socioculturales específicos. Ejemplos como el sanjuanero, el bambuco fiestero del Tolima Grande y el fiestero interpretado en el Cauca revelan no solo divergencias marcadas en cuanto a forma, instrumentación, función y relación con lo escénico o lo comunitario, sino también distintas trayectorias históricas y grados de institucionalización.

Incluso dentro de una misma denominación, como ocurre con el bambuco fiestero, se evidencian prácticas musicales que responden a lógicas muy distintas. Mientras que en el Tolima Grande esta variante ha sido absorbida, en gran medida, por el ámbito académico y escénico, adquiriendo estructuras armónicas claras y una notación estandarizada, en el Cauca persiste una práctica más arraigada en contextos comunitarios, con una sonoridad enfocada en la percusión y la melodía, y sin un acompañamiento armónico sistemático. Esta diferencia sugiere que, aunque ambas expresiones se identifiquen bajo el mismo nombre, operan bajo paradigmas musicales y sociales muy distintos.

Estas divergencias no implican una ruptura definitiva con la noción de bambuco como categoría unificadora, ya que persisten elementos comunes como la forma tripartita, el carácter festivo, y ciertos patrones rítmicos compartidos, ya más que todo las tensiones que aún existen entre la institucionalización y sus prácticas e interpretaciones locales. Sin embargo, sí obligan a repensar la manera en que estas expresiones son nombradas, estudiadas y representadas, especialmente en el marco de los procesos de patrimonialización y estandarización que tienden a privilegiar unas versiones sobre otras.

Estas observaciones permiten retomar el objetivo general que orientó esta investigación, el cual buscaba conocer la diversidad de formas en las que se manifiesta el bambuco, así como sus aspectos unificadores en diferentes regiones de Colombia. A partir del desarrollo de los capítulos, este objetivo fue alcanzado

mediante un análisis que articuló fuentes bibliográficas y entrevistas con músicos conocedores de distintas prácticas del género. Si bien, fue posible reconocer que existen múltiples expresiones del bambuco en el país, el estudio se centró en dos variantes principales: el sanjuanero y el bambuco fiestero, que fueron precisamente las formas más referenciadas por los entrevistados. Este enfoque permitió evidenciar que el bambuco, lejos de ser una expresión homogénea, se configura a través de formas regionales distintas, que varían en su instrumentación, métrica, tempo, contextos de uso y relación con lo ritual, lo festivo o lo académico.

En cuanto al primer objetivo específico, que proponía conocer la bibliografía y documentos existentes sobre el bambuco para establecer un marco de referencia, su desarrollo permitió no solo reunir información clave, sino también cuestionar críticamente las narrativas hegemónicas que han acompañado la historiografía del género. A partir del estudio de textos fundamentales de autores como Ana María Ochoa, Carolina Santamaría, Sergio Carrera, Carlos Miñana, entre otros, se hizo evidente cómo el bambuco ha sido abordado principalmente desde enfoques que lo vinculan con la construcción simbólica de la nación, el blanqueamiento sonoro y la estandarización rítmica y formal, muchas veces dejando por fuera sus expresiones comunitarias y sus tensiones internas.

La revisión documental permitió entender, por ejemplo, cómo las discusiones en torno a la polimetría, la escritura musical y la legitimación de ciertas versiones del bambuco se entrelazan con procesos de institucionalización y representación cultural. También fue posible reconocer la manera en que las representaciones de género han sido construidas históricamente en relación con el bambuco, tanto en lo musical como en lo dancístico.

Este marco teórico no solo sirvió para contextualizar históricamente las prácticas analizadas, sino que también fue contrastado y enriquecido con los testimonios recogidos durante el trabajo de campo. La articulación entre fuentes académicas y relatos orales permitió no solo validar ciertos hallazgos, sino también identificar fisuras, vacíos y contradicciones en los discursos predominantes, especialmente en lo que respecta al lugar de lo local, lo rural y lo indígena-afro en la historia del bambuco.

El segundo objetivo, orientado a definir y seleccionar dos formas regionales del bambuco, llevó a una reflexión más compleja de lo que en principio parecía un ejercicio de clasificación. Si bien fue posible delimitar dos variantes, el sanjuanero y

el bambuco fiestero, a partir de los testimonios, experiencias de los entrevistados y un análisis preliminar de registros musicales, lo que emergió con más fuerza fue la tensión entre las etiquetas académicas o institucionales y las realidades vivas y diversas de las prácticas musicales.

Llamarlas “variantes” supuso, en un inicio, adoptar una perspectiva que las subordinaba a un supuesto “bambuco original”, lo cual fue problematizado en el transcurso del trabajo. Las diferencias encontradas, no solo entre el sanjuanero y el fiestero, sino incluso entre las distintas expresiones del bambuco fiestero en el Cauca y en el Tolima, invitan a cuestionar si estamos ante derivaciones de una forma hegemónica, o más bien frente a expresiones autónomas que han sido posteriormente reunidas bajo una misma denominación para efectos de clasificación nacional.

Este objetivo no solo permitió seleccionar dos focos principales de estudio, sino que también obligó a reconsiderar las categorías utilizadas y su carga ideológica. La noción misma de “bambuco” como macroestructura parece haber sido construida desde una necesidad de homogeneización cultural, más que desde el reconocimiento profundo de la diversidad regional. En ese sentido, el proceso de selección se convirtió también en un ejercicio de crítica a las formas en que el conocimiento sobre lo tradicional ha sido sistematizado, nombrado y, en algunos casos, reducido.

Con respecto al tercer objetivo, centrado en la ubicación geográfica de las variantes seleccionadas, más allá de trazar un mapa físico de su distribución en regiones como el Tolima, el Huila y el Cauca, como se pudo hallar a lo largo de este trabajo, este ejercicio evidenció que hablar de territorio no puede reducirse a una delimitación espacial. La dimensión geográfica, en este caso, se mostró inseparable de factores como la historia local, las dinámicas comunitarias, las condiciones ambientales y las trayectorias culturales que han configurado modos particulares de entender y vivir la música.

Este objetivo permitió comprender que las expresiones musicales no solo se sitúan en un lugar, sino que también se construyen desde ese lugar, dialogando con sus costumbres, su memoria colectiva, su relación con lo rural o lo urbano, y sus vínculos con lo festivo, lo ritual o lo escénico. Así, ubicar geográficamente estas variantes significó también ubicar sus sentidos, sus tensiones y sus formas de

transmisión, muchas veces marcadas por procesos desiguales de visibilización y validación.

La observación de diferencias entre territorios no se limitó a lo musical: puso en evidencia cómo ciertos contextos, como el del Cauca, mantienen prácticas más conectadas con la oralidad, lo indígena o lo campesino, mientras que otros, como el del Tolima, han sido históricamente más permeados por procesos de institucionalización. Esto refuerza la idea de que la geografía, más que un dato descriptivo, es una dimensión activa en la transformación, conservación y legitimación de las músicas tradicionales.

Respecto al cuarto objetivo, que buscaba identificar las características musicales e instrumentales de cada variante, más que limitarse a describirlas, el trabajo permitió observar cómo estas características no solo responden a decisiones estéticas o formales, sino que están profundamente condicionadas por los contextos de circulación, transmisión e institucionalización de cada práctica.

En el caso del sanjuanero, su estructura tripartita, la regularidad de su métrica y la incorporación de una instrumentación estable, no pueden desligarse de su inserción en contextos escénicos reglamentados, como los reinados, donde la música, la danza y el vestuario responden a lógicas de representación nacional. Mientras tanto, en el bambuco fiestero, las diferencias entre las expresiones del Tolima Grande y del Cauca ponen en evidencia que, bajo una misma denominación, coexisten prácticas con rasgos musicales y funciones sociales significativamente distintas. Esto permitió problematizar el uso mismo del término "variante", pues, si bien ambas formas comparten ciertos elementos como la forma tripartita o el carácter festivo, su desarrollo melódico, su concepción armónica y sus formatos instrumentales obedecen a trayectorias distintas.

La escasa documentación musical del bambuco fiestero caucano contrastó con la abundancia de material académico sobre el bambuco fiestero del Tolima, lo cual abre una reflexión necesaria sobre los mecanismos mediante los cuales ciertas expresiones regionales son legitimadas, archivadas y transmitidas, mientras otras quedan fuera del canon o se pierden en los márgenes de lo no escrito. La pregunta ya no es solo qué características tienen estas músicas, sino quién las nombra, quién las estudia y desde dónde se construye su legitimidad.

En suma, este objetivo no solo permitió diferenciar aspectos musicales entre las variantes analizadas, sino también visibilizar cómo esos aspectos están

atravesados por disputas más amplias entre oralidad y escritura, entre lo local y lo institucional, y entre lo comunitario y lo patrimonial.

En cuanto al quinto objetivo, centrado en examinar los aspectos socioculturales, rituales, el sentido y las épocas de práctica, se evidenció que cada una de las variantes estudiadas no solo se inscribe en contextos celebratorios específicos, sino que cumple funciones simbólicas profundas dentro de sus respectivas comunidades. El sanjuanero, por ejemplo, está íntimamente ligado a las Fiestas de San Juan y San Pedro, donde su presencia va más allá del entretenimiento: se convierte en emblema regional y vehículo de representación identitaria dentro de estructuras institucionalizadas como reinados, concursos coreográficos y programas educativos. Este proceso de formalización ha favorecido su visibilidad, pero también ha condicionado su práctica hacia ciertos estándares escénicos y normativos. De hecho, durante la revisión bibliográfica fue notoria la ausencia de información que vincule al sanjuanero con prácticas comunitarias espontáneas o contextos rurales cotidianos. Su representación está casi exclusivamente mediada por espacios institucionales como reinados, concursos de danza o actos escolares, lo que sugiere una desconexión progresiva con su posible dimensión local o tradicional. Esta ausencia documental también puede ser interpretada como el resultado de una patrimonialización selectiva, donde lo que se legitima es aquello que puede ser codificado, exhibido y transmitido bajo lógicas oficiales, dejando fuera otras formas de vivencia musical que escapan a los marcos de control institucional. En ese sentido, el sanjuanero parece ser hoy una variante profundamente atravesada por la lógica de la institucionalización, lo que abre preguntas sobre su relación actual con lo comunitario y lo territorial.

En contraste, el bambuco fiestero, especialmente en su variante interpretada en el Cauca, conserva un vínculo más directo con celebraciones comunitarias como Semana Santa, Navidad, Reyes y otras festividades patronales. En estos espacios, su ejecución no responde a una lógica codificada ni coreografiada, sino que mantiene una flexibilidad que le permite adaptarse al momento ritual y al contexto afectivo de quienes lo interpretan y escuchan. Esta diferencia no solo evidencia dos formas distintas de relacionarse con la música, sino también dos modelos de transmisión cultural: uno más mediado por lo institucional y otro más vinculado a la oralidad y la cotidianidad local.

Por otra parte, en el caso del Tolima Grande, si bien el bambuco fiestero ha sido ampliamente absorbido por la institucionalización, se pudo encontrar información que registran algunas formas de práctica que lo vinculan a lo comunitario. Como lo sugiere Hoyos (2023), desde una mirada local en municipios como El Espinal, a pesar de no contar con suficiente sustentación, Hoyos (2023) trae información que sugiere que esta música fue durante mucho tiempo parte del paisaje sonoro local, ligada a celebraciones barriales y eventos populares, desde donde fue incorporándose, poco a poco, a espacios organizados por la industria cultural y el ámbito folclórico oficial. No se trató de una convivencia armónica entre lo local y lo institucional, sino de un proceso de absorción progresiva en el que el repertorio, los formatos y los modos de interpretación fueron moldeándose según los requerimientos del espectáculo y la circulación patrimonial. Aunque la información no fue suficiente para un análisis detallado, al menos permitió vislumbrar una posible conexión del bambuco fiestero con prácticas locales y comunitarias, en contraste con la abundante información academizada que circula, como lo vimos a lo largo de este trabajo. Esta trayectoria evidencia cómo ciertas expresiones que nacen de contextos comunitarios terminan siendo reformuladas para responder a criterios normativos externos, tensionando su relación con el entorno de origen.

Las entrevistas permitieron captar cómo estas expresiones funcionan como espacios de socialización, memoria y pertenencia, pero también revelaron cómo los procesos de patrimonialización tienden a privilegiar aquellas versiones que pueden ser sistematizadas y exhibidas, desplazando o invisibilizando otras prácticas igualmente valiosas. De este modo, el análisis sociocultural no solo permitió identificar el papel identitario que cumplen estas músicas, sino también problematizar las tensiones entre lo comunitario y lo institucional, entre lo vivido y lo representado.

Finalmente, el sexto objetivo, que proponía comparar ambas variantes en sus elementos diferenciadores y unificadores, fue abordado en el segundo capítulo del trabajo. Más que una simple comparación entre las variantes estudiadas, lo que permitió fue cuestionar los límites de categorías como unidad, variante o expresión regional dentro del macrosistema del bambuco. Si bien es posible identificar elementos que funcionan como puntos de convergencia, como su carácter rítmico acentuado, su forma tripartita o su participación en celebraciones populares, la manera en que estas características se articulan en cada contexto regional es

profundamente distinta, y está atravesada por procesos sociales, políticos y culturales particulares.

Lejos de confirmar una identidad musical unificada, este análisis evidenció que aquello que llamamos “bambuco” está lejos de ser una entidad cerrada o coherente. Por el contrario, se manifiesta como un conjunto de prácticas que responden a distintas lógicas de apropiación, institucionalización y pertenencia. Esto se hace aún más visible cuando se observa que dentro de una misma categoría, como el bambuco fiestero, coexisten formas tan contrastantes como las de su práctica en el Cauca y el Tolima Grande. Este hallazgo no solo desborda los marcos convencionales de clasificación, sino que exige una revisión crítica de los criterios con los que se construyen las versiones legitimadas del folclore colombiano.

Desde esta perspectiva, el objetivo no fue simplemente contrastar dos variantes, sino evidenciar cómo esas diferencias permiten repensar las formas en que definimos, representamos y transmitimos lo que consideramos patrimonio musical. En lugar de buscar un “centro común” que unifique al bambuco, lo que se impone es la necesidad de reconocer su diversidad constitutiva como parte esencial de su existencia. Esto implica también repensar el uso mismo del término “variante”, que, si bien fue útil en el marco inicial de esta investigación, al finalizar el proceso deja abiertas dudas sobre su pertinencia. ¿Variante de qué? ¿De una unidad que nunca existió, sino que fue construida retrospectivamente bajo lógicas de homogeneización y nación? Esto lo desarrollaré al final.

Lo que este trabajo sugiere, en suma, es que más allá de sus semejanzas formales, el bambuco debe ser entendido como un campo en disputa, donde conviven, se tensan y se transforman múltiples expresiones sonoras que dialogan con sus territorios, con sus memorias y con las formas en que han sido visibilizadas o marginadas a lo largo del tiempo.

Ahora bien, con el fin de integrar las observaciones sobre la diversidad de expresiones musicales abordadas, se propone una reflexión inspirada en el pensamiento de Leonardo Acosta (1982), quien analiza la riqueza y complejidad del acervo musical latinoamericano a partir de su pluralidad regional, tímbrica y cultural.

Acosta (1982) destaca que la música tradicional no puede comprenderse como una entidad homogénea ni descontextualizada, sino que debe entenderse como una construcción profundamente territorial, influida por condiciones culturales, sociales, geográficas e históricas específicas. Para el autor, las diferencias más

profundas entre prácticas musicales no siempre se encuentran en las estructuras formales, sino en la manera en que la música suena: los timbres, los acentos, las texturas, los gestos interpretativos locales.

Desde esta perspectiva, la diversidad tímbrica, rítmica y performativa no son meras variaciones superficiales, sino expresiones de un “sabor”, como lo menciona también Carlos Miñana (1987), propio de cada región, construido a partir de pequeñas inflexiones que se perciben en la ejecución, en el fraseo, en el uso del instrumento. Como sostiene Acosta (1982), incluso aspectos considerados secundarios, como en la polimetría del bambuco fiestero, esa tendencia hacia el compás de 2/4 en instrumentos como la carrasca o los mates y aquellos acentos secundarios marcados por diferentes instrumentos de percusión, que ocurren en este bambuco fiestero caucano, pueden representar marcas de identidad musical local. Estas diferencias, muchas veces imperceptibles para oídos ajenos, son claves para quienes interpretan, bailan y viven estas músicas en sus territorios. Desde mi propia experiencia interpretando bambuco fiestero en el Tolima, he podido notar también estas sutilezas en la ejecución: en algunos casos, por ejemplo, observé que ciertos percusionistas concluyen el patrón rítmico del bambuco golpeando solo el parche de la tambora, mientras que otros combinan este golpe con el aro o la madera. A esa forma de rematar únicamente en el parche se le conoce como “macho renco”, un término popularmente reconocido en el Tolima. Suprimir el golpe en la madera en ese momento final no solo modifica la percepción rítmica, sino que produce una variación tímbrica sutil, casi imperceptible para el oído común, pero claramente identificable para quienes están inmersos en la práctica musical local.

Además, Acosta (1982) advierte sobre los peligros del “centrismo musical”: la tendencia a establecer versiones hegemónicas de las músicas tradicionales desde los centros urbanos o desde instituciones académicas, invisibilizando expresiones periféricas o más informales. Esta crítica refuerza la importancia de reconocer que prácticas como el bambuco fiestero o el sanjuanero no pueden reducirse a una única versión oficial, ya que su riqueza reside justamente en la pluralidad de formas en que se manifiestan a nivel regional.

Aplicar esta mirada al caso del bambuco permite comprender que las diferencias sonoras, tímbricas y de acento no son detalles menores, sino elementos constitutivos de una identidad musical diversa, viva y en constante construcción. Así, más allá de las comparaciones formales y los análisis técnicos, lo que está en juego

es una forma particular de habitar el sonido en cada territorio. El bambuco, en sus múltiples variantes regionales, desde el Tolima y el Huila hasta el Cauca, Antioquia, Santander o Nariño, no debe entenderse como una sola entidad estilística, sino como un campo musical plural, en el que se entrecruzan herencias culturales, resignificaciones contemporáneas y modos locales de hacer, sentir y significar la música.

Pasando a otra cuestión central en estas consideraciones finales, uno de los aspectos que más llamó la atención a lo largo de este trabajo es la forma en que se nombran y clasifican las variantes del bambuco, particularmente aquellas denominadas “fiestero” y “sanjuanero”. Estos nombres, que en principio parecen designar estilos musicales específicos, en realidad condensan procesos más complejos de folclorización, institucionalización y resignificación cultural, enmarcados en lo que Ana María Ochoa (2003) identifica como las tensiones contemporáneas entre el folclor, la industria y el patrimonio intangible.

Según Ochoa (2003), en el tránsito al siglo XXI los géneros musicales locales han sido objeto de tres grandes fuerzas. Por un lado, el discurso del folclor intenta preservar supuestas “formas auténticas” de la música, lo que a menudo implica congelar prácticas sonoras que en la realidad son móviles y heterogéneas. Por otro, la industria musical reconfigura estas expresiones para hacerlas circular en formatos comerciales, adaptando su instrumentación, duración, nombre o estética para responder a lógicas de mercado. Finalmente, el patrimonio intangible, al institucionalizar ciertas músicas como bienes culturales protegidos, tiende a fijar modelos canónicos que funcionan como referencia, pero que también excluyen o subordinan prácticas alternativas.

Desde esta perspectiva, los nombres como bambuco fiestero o sanjuanero no deben entenderse como etiquetas neutras, sino como síntomas de procesos más amplios de clasificación cultural. Por ejemplo, el nombre sanjuanero, según mencionaron algunos entrevistados y como aparece en algunos documentos, proviene de su asociación directa con las fiestas de San Juan y San Pedro, lo cual arraiga esta variante musical a un calendario festivo específico y a prácticas culturales regionales que le dan sentido. Sin embargo, el sanjuanero ha sido formalizado en el contexto del Reinado Nacional del Bambuco, realizado en el Huila, con una coreografía oficial, estructura musical definida y función patrimonial, lo que plantea preguntas sobre si dicho modelo corresponde o no a las formas que se

practican en otras regiones, como el Tolima en donde también se practica el sanjuanero. Algo similar ocurre con el término bambuco fiestero, que parece englobar múltiples expresiones que varían notablemente según la región, el formato instrumental y el contexto de interpretación. En el Cauca, por ejemplo, según Miñana (1986), esta música es reconocida localmente como bambuco instrumental, y aunque se refiere a la misma variante que en otras regiones se nombra como bambuco fiestero, su interpretación con chirimías en contextos religiosos y comunitarios le otorga una sonoridad y un sentido social distintos a los del bambuco fiestero del Tolima Grande, que circula en festividades, escenarios académicos, coreográficos o institucionales. Esta diferencia no solo muestra la variedad de prácticas que un mismo nombre puede ocultar, sino también cómo las designaciones cambian de acuerdo con las dinámicas culturales de cada territorio.

Ochoa advierte que estas formas de nombrar también son formas de poder, delimitar qué es y qué no es un género, qué entra o queda fuera del canon patrimonial o de la industria cultural. En ese sentido, los nombres que circulan públicamente no siempre corresponden a las formas de clasificación local que tienen los músicos o las comunidades. Por el contrario, muchas veces los nombres oficiales ocultan la diversidad interna y refuerzan una narrativa única que favorece la circulación institucional o comercial de ciertas versiones del género.

Por eso, más que pensar en los nombres como categorías cerradas, es necesario entenderlos como espacios de negociación cultural, donde se entrecruzan discursos de poder, identidades regionales y sentidos históricos. Recuperar estas tensiones permite no solo cuestionar los procesos de patrimonialización o escenificación que moldean el bambuco hoy, sino también revalorizar aquellas expresiones que han permanecido por fuera de los circuitos formales, y que sin embargo siguen siendo esenciales en la vida musical cotidiana de muchas comunidades.

En esta línea, al iniciar esta investigación, se adoptó la noción de “variantes del bambuco” como punto de partida para explorar sus expresiones regionales. Sin embargo, a lo largo del análisis, especialmente tras observar las tensiones entre el bambuco fiestero interpretado en el Tolima Grande y en el Cauca, fue inevitable cuestionar la validez de esta categoría. ¿Realmente se trata de variaciones de un mismo modelo, o estamos frente a expresiones con trayectorias, lógicas internas y

funciones socioculturales propias que fueron agrupadas bajo una misma etiqueta por efecto de la estandarización académica?

El trabajo sugiere que muchas de estas llamadas “variantes” no nacen como derivaciones de un bambuco hegemónico, sino que son prácticas musicales que se desarrollaron de manera autónoma y adaptadas a las dinámicas locales de cada región. De ahí que el término “variante” pueda ser problemático, pues parte de la idea de una forma original, central, legitimada, institucionalizada, frente a la cual otras prácticas serían desviaciones o adaptaciones. En cambio, lo que realmente se evidencia es una diversidad de bambucos, con raíces fuertes en lo indígena, lo afrodescendiente, lo campesino y lo urbano-popular, que fueron luego absorbidas, clasificadas y, en ocasiones, invisibilizadas por el relato patrimonial y nacionalista.

Quizá no estamos ante variantes de un solo bambuco, sino ante múltiples bambucos coexistiendo: algunos más visibilizados que otros, unos más formalizados y otros más espontáneos, unos integrados a los repertorios institucionales y otros aún vivos en los márgenes. Esta toma de conciencia, que surgió durante el proceso mismo de investigación, invita a una reflexión crítica sobre cómo nombramos y entendemos las músicas tradicionales colombianas.

Con esto en mente, pasamos a retomar el objetivo general planteado al inicio de este trabajo, evaluando cómo los aspectos musicales y socioculturales del bambuco permiten identificar tanto puntos de convergencia como diferencias sustanciales entre sus expresiones regionales.

A lo largo de este trabajo se ha procurado visibilizar la riqueza y complejidad del bambuco como expresión musical diversa, tanto en sus “variantes” regionales como en sus múltiples formas de interpretación. El análisis del bambuco fiestero en el Tolima Grande y el Cauca, así como la comparación con el sanjuanero y otras expresiones locales, permitió constatar que bajo una misma denominación pueden coexistir prácticas musicales muy distintas entre sí, definidas por su métrica, instrumentación, sonoridad, contexto de ejecución y relación con la danza.

En diálogo con las reflexiones de Leonardo Acosta y Ana María Ochoa, fue posible comprender que estas diferencias no son meramente técnicas o formales, sino que remiten a procesos culturales más amplios que involucran dinámicas de territorio, identidad, institucionalización y poder simbólico. Así, nombrar, patrimonializar o escenificar una música no son actos neutrales, sino intervenciones que moldean la manera en que se percibe y se vive una expresión sonora.

Este trabajo, sin embargo, no agota la discusión. Por el contrario, deja abiertas preguntas e invita a futuras investigaciones que profundicen en las diferencias internas dentro de una misma “variante” del bambuco en distintas subregiones, así como en el papel de los músicos locales en la preservación y transformación de estas expresiones desde sus propios contextos comunitarios, en contraste con las versiones institucionalizadas del género o la resistencia del bambuco caucano a los procesos de nacionalización y de inserción en la industria cultural. Asimismo, se propone ampliar la mirada hacia otras regiones del país, donde el bambuco y sus variantes han seguido trayectorias propias, muchas veces poco documentadas o reconocidas. Más que concluir, este trabajo invita a seguir escuchando y reconociendo las múltiples formas en que el bambuco sigue latiendo en los territorios.

Como hablé al inicio en la introducción, mi fuerte arraigo con el bambuco y mi acercamiento al mismo han estado presentes desde siempre. Ahora, con la realización de este trabajo, pude darme cuenta de que mi relación inicial fue principalmente con el bambuco institucionalizado, que era el más fomentado en ese entonces, en particular con la práctica del bambuco fiestero del Tolima grande. Este contacto me permitió conocer la fuerza del ritmo y su difusión en espacios oficiales, pero desconocía la magnitud del arraigo de la institucionalización tanto en esta variante como en el sanjuanero huilense. Tampoco era consciente de las diferencias internas dentro del propio bambuco fiestero, más allá de la versión tolimense.

El proceso investigativo adelantado en este trabajo de conclusión de curso me permitió descubrir y analizar esas sutilezas, comprendiendo que el bambuco no puede ser reducido a una categoría homogénea, sino que se manifiesta en múltiples formas de hacer con particularidades métricas, formales, coreográficas y contextuales. Esta comprensión enriquece mi práctica como intérprete, pues ahora puedo identificar las características fundamentales de cada variante, elegir formatos adecuados para su interpretación, y proyectar composiciones o arreglos que respeten las especificidades regionales.

Al mismo tiempo, el trabajo me permitió unir dos dimensiones de mi formación: la práctica como músico y la investigación académica. La metodología empleada, que combinó fuentes bibliográficas, testimonios y análisis comparativo, me enseñó a cruzar lo vivido en escenarios de interpretación con la reflexión crítica. Este ejercicio me ayudó a comprender el bambuco no solo como un repertorio, sino

como un espacio cultural donde se juegan tensiones entre tradición, institucionalización e innovación.

En el plano personal, el TCC refuerza mi identidad como intérprete colombiano, al mostrarme que el bambuco no es una sola categoría fija, sino una red de formas de hacer vivas y en constante transformación. En lo profesional, me brinda criterios claros para componer, arreglar y presentar obras con mayor rigor estilístico, evitando homogenizar o descontextualizar las piezas.

Más allá de mi experiencia individual, el estudio ofrece herramientas útiles para intérpretes, compositores, arreglistas y docentes de música. Permite diferenciar variantes a nivel formal, comprender su contexto social y poético, y escribirlas con mayor precisión en términos de métrica, fraseo y tempo. También puede servir como insumo pedagógico para enseñar a las nuevas generaciones a reconocer la riqueza del bambuco en su diversidad y no solo en su forma institucionalizada.

Finalmente, este trabajo me ayudó a situar la institucionalización del bambuco en una perspectiva crítica: aunque permitió su difusión nacional, también homogenizó prácticas locales y comunitarias. Reconocer esa tensión es clave para los músicos actuales, que debemos encontrar un equilibrio entre el respeto a las tradiciones regionales y la posibilidad de reinterpretarlas creativamente.

En síntesis, este TCC me permitió trascender una relación inicial con el bambuco fuertemente mediada por la institucionalización, para situarme en una perspectiva más amplia, crítica y consciente. Con ello, no solo fortalezco mi identidad como intérprete y músico, sino que también aporto a un conocimiento más profundo del bambuco como práctica viva, diversa y transformadora, capaz de seguir dialogando con las comunidades, los escenarios académicos y los espacios artísticos contemporáneos.

5 REFERENCIAS

SANTAMARÍA, Carolina. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. Revista **Latin American Music Review, Austin**, v. 28, n. 1, p. 1–23, 2007.

OCHOA, Ana María. Tradición, género y nación en el bambuco. Revista **A Contratiempo**, n. 9, p. 34–46, 1997.

CARRERA, Sergio. "Blanqueamiento sonoro", occidentalización del bambuco en la segunda mitad del XIX. Artificios, **Revista colombiana de estudiantes de historia.** Universidad del Tolima, n. 15, p. 103–116, 2019.

MIÑANA, Carlos. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". Revista **A Contratempo**. n. 9, p. 7-11, 1997.

IKEDA, Alberto. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. Revista **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n.79, p. 173-190, 01 2013.

SÁNCHEZ, Sergio. Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. Revista **Música Cultura y Pensamiento**, Ibagué - Tolima, v. 1, n.1, p. 115-130, 09 2009.

LIZARDO, Fradique. **Cuaderno Fradique Lizardo.** Editora Centro León, 2023.

MARULANDA, Octavio. ***Folklore y cultura general***. Cali: Editorial Imprenta Departamental de Cali, 1973.

CABRERA, Leo. **Sanjuanero visión estética y amatoria del bambuco**. Neiva. 2006.

PACHECO, Helio. **Historia de la música en el Tolima.** Ibagué: editora Colombia Fundación para el Desarrollo de la Democracia "Antonio García". 1986.

PORTACCIO, José. **Canciones y fiestas de la región Andina**. Bogotá: editora Logo Diagramación, 1993.

MENDOZA, Juan; RIVERA, Carlos; GÓMEZ, Ofelia. **¡Que viva san juan, que viva san pedro!** Músicas andinas de centro sur, cartilla de iniciación musical. 1 ed. Bogotá: Corporación grupo Ikeima, 2009.

MIÑANA, Carlos. **De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán**. 1ed. Bogotá: Ministerio de Cultura. 1987.

MUÑOZ, Paloma. **Estudios afrocolombianos aportes para un estado del arte memorias del primer coloquio nacional de estudios afrocolombiano.** 1 ed. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2004.

OCHOA, Ana María. Los géneros Musicales Locales ante el siglo XXI: Folclore a la industria y al patrimonio intangible. In: Ochoa, Ana María. **Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación: Músicas locales en tiempos de globalización**. 1 ed. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2003. P. 9-131.

HOYOS, Ana. **La práctica danzaria del bambuco fiestero en parejos oficiales y candidatas en el marco del festival y reinado del san pedro en el espinal, Tolima en pos-pandemia 2022.** 2023. 103 f. Proyecto de grado, licenciada en artes escénicas. Universidad Antonio Nariño, licenciatura en artes escénicas facultad de educación. Bogotá, 2023.

SANABRIA, José. **Suite de música andina colombiana para cuarteto de saxofones: Tolima a ritmo de 1 saxofón.** 2023. 76 f. Trabajo de grado. Universidad Nacional Abierta y a Distancia | UNAD Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades | ECSAH. 2023.

GUZMÁN, Hernán. **Propuesta metodológica para la apropiación técnico-interpretativa del bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del fagot**. 2017. 128 f. Proyecto Curricular de Artes Musicales. Universidad distrital Francisco José de Caldas facultad de artes asab. Bogotá, 2017.

GONZÁLEZ, Emilio. "**No doy por todos ellos el aire de mi lugar**": la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX. 2006. 223 f. Tesis Doctorado en musicología. Universidad autónoma de Barcelona facultad de filosofía y letras departamento de arte. Bellaterra, 2006.

VARGAS, Alejandra. **Estudiantinas, conjuntos y orquestas de cuerdas pulsadas en la música colombiana 1960-2000**. 2021. 174 f. Tesis Magister en musicología. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes Maestría en Musicología. Bogotá, 2021.

ARIAS, Maryuri. **Las músicas foráneas y el bambuco: La mirada de un musico tradicional**. 2016. 87 f. trabajo de grado, Master. Universidad Internacional de la Rioja Facultad de Educación. Medellín, 2016.

VILLAFAÑE, Johanna. **Las manifestaciones socioculturales del Patía a través del Bambuco Patiano**. 2020. 99 f. trabajo de grado, Historiador. Universidad Del Valle Facultad de Humanidades Programa de Historia. Cali, 2020.

Angulo Villafañe, Á. J. (2020). *Las manifestaciones socioculturales del Patía a través del Bambuco Patiano* (Trabajo de grado, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades programa de Historia).

MELO, Martha. **"El bambuco, música 'nacional' de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo."** In: Conferencia para la Octava Semana de la Música y la Musicología, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2011, Universidad Catolica Argentina. Anais… Argentina: Universidad Catolica, 2011 p. 1-36.

REGIONES NATURALES. In: **ENCICLOPEDIA COLOMBIA VIVA**. 19 ed. Bogotá: Editorial El Tiempo, 2000.

CORPORACIÓN FOLCLORICA DEL TOLIMA. **Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del departamento del Tolima. Sanjuanero tolimense, estudio compilativo de la más representativa expresión folclórica**. 1996.

SUPELANO, Gilberto. (s.d.) **400 melodias de varios paises** (cuaderno de trabajo). Copia en poseción del autor.

CRUZ, Miguel. **Nomadas comunicación y lenguajes: derivas contra la instrumentalización**. Disponivel em: https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/32-investigacion-y-transformaciones-sociales-nomadas-17/480-folclore-musica-y-nacion-el-papel-del-bambuco-en-la-construccion-de-lo-colombiano, Acesso em: 2 feb. 2025.

LONDOÑO, lorena; CASTRO, juan. **Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad música y sociedad desde karl mannheim.** disponível em: https://www.academia.edu/37272753/los_nuevos_bambucos_entre_la_tradici%c3%93n_y_la_modernidad_m%c3%basica_y_sociedad_desde_karl_mannheim. acesso em: 31 ene. 2025.

IGAC – INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI. Colombia en mapas. [S.l.]: [s.d.]. Disponível em: <https://www.colombiaenmapas.gov.co/>. Acesso em: 2 mar. 2025.

REGIONES DE COLOMBIA. Regiones de Colombia: naturales, culturales y económicas. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://regionesdecolombia.org/>. Acesso em: 2 mar. 2025.

INSTITUTO CARO Y CUERVO**.** *Macizo colombiano: reserva de la biosfera.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, [s.d.]. Disponível em: https://www.caroycuervo.gov.co/micrositios/macizo-colombiano. Acesso em: 16 jul. 2025.

GOLDEN DANCE Y CHEER ACADEMY. El Sanjuanero: Historia, Estilo y Cultura. Golden Dance y Cheer Academy, 2024. Disponible en https://academiasgolden.com/goldenblog/2024/9/6/el-san-juanero-historia-estilos-y-cultura. Acceso en: 20 jun. 2025.

ENTREVISTADO: CEBALLOS, Iván. Docente y Músico del Espinal Tolima. Entrevista realizda por llamada realizada por Henry Hernández Herrera, el 5 feb. 2025.

ENTREVISTADO: PEÑA, Miguel. Profesor, director de banda sinfonica y músico del Huila. Entrevista realizada por llamada realizada por Henry Hernández Herrera, el 7 feb. 2025.

ENTREVISTADO: RODRIGUEZ**,** Hugo. profesor de música, arreglista, compositor y director de bandas sinfónicas y marciales, oriundo de la ciudad de Ibagué Tolima. Entrevista realizada por llamada por Henry Hernández Herrera, el 22 dic. 2024.

Registros audiovisuales que se utilizaron para el análisis preliminar.

VIVAS, Ennio**.** *Tamboras de mi Cauca* [vídeo] / bambuco fiestero / Interpretado por la agrupación Chirimía Armonía Caucana. YouTube, [s.l.], 26 sep. 2013. Disponible en: https://youtu.be/yKC65zMX6EQ?si=wZTSb9UDwp5vvndm. Acceso: 15 jul. 2025.

ROJAS, Cantalicio. *Ojo al toro* [vídeo]. YouTube, [s.l.], 23 set. 2020. Disponible en: https://youtu.be/iQjITxI5-X0?si=_STmke_BvhURWWaA. Acceso en: 15 jul. 2025.

GARAVITO, Milcíades. *San Pedro en el Espinal* [vídeo]. YouTube, [s.l.], 07 jun. 2018. Disponible en: https://youtu.be/ZQs-IwIuHD0?si=LvVuXSwlDKY81DzO. Acceso en: 15 jul. 2025.

SANJUANERO HUILENSE - Anselmo Durán. *Sanjuanero; formato: papayera*. 2023. Disponivel em: https://youtu.be/CoupZHy8y58. Acesso em: 15 jul. 2025.

SAN PEDRO EN EL ESPINAL – Milcíades Garavito. *Bambuco fiestero, interpretación: Papayera de Flandes; formato: papayera*. 2021. Disponivel em: https://youtu.be/rKxfv0-OCUo. Acesso em: 15 jul. 2025.

ROJAS, Cantalicio. *El contrabandista* [vídeo] / Interpretado por diversos músicos. YouTube, [s.l.], 23 jun. 2017. Disponible en: https://youtu.be/y0QuCC4fRaI?si=wvk0Re5LIhoz4hpm. Acceso: 15 jul. 2025.

TRUJILLO, José Miller**.** *Cuando retumban las tamboras* [vídeo] / Interpretado por Dueto. YouTube, [s.l.], 5 ago. 2025. Disponible en: https://youtu.be/1ULfSBNXswU?si=nsnIUEMrNT5Am2or. Acceso: 15 jul. 2025.