

# FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano

Miguel Antonio Cruz González\*

*El eje de esta disertación aborda la forma en que la música vernácula andina colombiana se convierte en centro de discusión sobre lo nacional en el siglo XIX, y su relación con la concepción y el desarrollo del Estado, mostrando cómo se va erosionando la simbolización de lo nacional, cuando la estandarización de la cultura no responde completamente a los cambios que se producen en la sociedad emergente.*

*Showing how the symbolization of the national erodes when the standardization of the culture does not completely respond to the changes generated by the emergent society, this paper reflects on the way Andean Colombian vernacular music becomes the core of the discussion about the national in the 19th century and on its relation with the conception and development of the State.*

---

\* Estudió Ciencias Sociales en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Ciencia Política en la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido asistente de investigación en el DIUC.

**L**a intención del presente texto propone *problematizar*, desde una perspectiva histórica, una noción que aparece como obvia dentro de la bibliografía tradicional de los folclorólogos y los musicólogos, que predica al bambuco como la música más representativa de los colombianos, al menos, hasta trabajos más recientes que se han volcado sobre las formas musicales de los litorales nacionales.

Digo *problematizar*, pues el objeto de esta reflexión no es poner en tela de juicio el carácter nacional de una forma musical como el bambuco; de hecho, el aporte más importante de los libros que toman en cuenta las manifestaciones vernáculas como objeto de estudio es el de demostrar con creces la forma como se integran las manifestaciones culturales más diversas, en un proceso de transculturación, dando origen a los caleidoscópicos modos de la cultura popular. Así mismo, aunque sea la música el objeto que transita en este texto, no es tomada en su condición sonora, es decir, como producto artístico, sino en relación con su contenido simbólico como concepto de naturaleza social.

Ese par de licencias adquieren sentido cuando se habla de la construcción de lo nacional. En efecto, la música, además de material sonoro, es un hecho de contenido social determinado al igual que la política o la economía; las sociedades tienen entonces una representación sonora manifiesta en la música que circula, elabora y consume. El por qué de esa formulación toca directamente los elementos que determinan las selecciones y productos de una cultura específica, y obliga a mirar cuáles son las articulaciones históricas que se van involucrando para que se desarrollen símbolos con la capacidad de estipular un sentido de lo nacional asociando el espacio jurídico y territorial del Estado, al complejo de la sociedad; en otras palabras, es mostrar la formación de uno de los mitos fundacionales de la Nación y la manera en que ésta se virtualiza en símbolos concretos como la música nacional de tal o cual país.

A través del bambuco se puede ofrecer una explicación aceptable de la relación entre la música y la formación de lo nacional. Existe una amplia bibliografía dedicada al problema de la Nación, el *nacionalismo* y el *Estado Nacional*, que hace referencia a la manera en que estos operan en las comunidades relacionando como iguales, al menos desde un punto de vista formal, a los miembros que poseen grandes diferencias de tipo económico o

social. Gracias a los límites de tipo mental y físico que son establecidos por la Nación y el nacionalismo, se define lo interno de lo externo, lo nacional de lo extranjero, etc., y se van estableciendo patrones ambiguos que reflejan una necesidad objetiva, homogeneidad que es propia de las sociedades en cambio hacia lo moderno.

Esa es una de las principales motivaciones del siglo XIX colombiano: garantizar un tipo de solidaridad horizontal que genere unicidad relativa y un tipo de cohesión que marque de manera permanente e irrenunciable a los individuos de la Nación en eclosión. Lo vernáculo, y en especial el bambuco, van bien con esa necesidad.

Los estudios de la música colombiana realizados desde lo folclórico y lo musicológico no ofrecen una exposición sólida sobre la manera en que se van involucrando los productos de la cultura popular en la simbolización de lo nacional, ya que su especificidad no posibilita una mirada de conjunto de la música y el complejo de lo social, y sobre todo, porque están involucrados de manera directa con la configuración del mito de lo nacional, como defensores de la tradición que son y depositarios de los cánones de pureza y autenticidad de lo doméstico.

A continuación quiero presentar primero una noción amplia del concepto de música nacional, relacionando los principios del nacionalismo, que es el que determina las formas que adopta la cultura nacional y el importante complemento que el romanticismo tiene dentro de ese proceso en el siglo XIX de América Latina. El paso siguiente consiste en exponer someramente el proceso que lleva al bambuco a pasar de la cultura popular a la de elite, y la forma en que se involucra con el nacionalismo presente en el pensamiento romántico colombiano.

Finalmente presento una conclusión en la cual retomo las institucionalizaciones del bambuco y su desplazamiento, dadas las condiciones inconclusas de la identidad nacional colombiana, que es un elemento de juicio sobre el que se puede mostrar la complejidad de la construcción de los mitos fundacionales de la Nación.

Las observaciones que sobre el bambuco realiza José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia*, pueden ser consideradas conjuntamente como la caracterización ideal de la música nacional, o de otra manera, como una síntesis conceptual de la idea que afirma al bambuco en su papel de símbolo unívoco e in-

discutible de lo nacional, visión compartida desde los estudios tradicionales y, por eso mismo, punto de partida de esta reflexión. Al decir de Perdomo:

Cuando las indiadas, el negro y el criollo comenzaban a crear *una conciencia colectiva*, fruto del mestizaje, de la *fusión racial* en marcha, entonces *alumbró* en las gamas de su *psique* el ritmo regocijado a la par que la queja cantada del bambuco.

Y como bambuco se escribe con tiple –continúa Perdomo–, este ya se rasgueaba y era el compañero inseparable de un *pueblo* con ansias de *libertad*. [Planeando su antigüedad al afirmar que] ...En la alta Colonia era vendido en las tiendas que tenían los jesuitas en sus doctrinas, lo pintó Vásquez Ceballos a la par que el capador en las rondas de ángeles que adornan sus madonas y Caballero en su ingenuo *Diario* da una nota a la par *típica* y *folklórica* cuando a propósito de un ayuno decretado por los Gobernadores del Arzobispado nos cuenta “toda la gente está muy devota y fervorosa; en todo este tiempo no se ha oído un solo *tiple*”<sup>1</sup>.

Al detenerse sobre los elementos de esta afirmación se observa una reiterada consonancia entre la música –bambuco– y el país –Colombia– que alimentan la idea de una cultura nacional unívoca. En primer lugar el autor refiere a la formación de *una conciencia colectiva* que está por encima de las razas y de las costumbres que éstas puedan tener; en ese sentido apunta al carácter homogéneo de lo nacional y al lugar elevado que el bambuco ocupa como generador de significado de lo colombiano.

Por eso, en segundo lugar, perfecciona esa condición de lo nacional argumentando la *fusión racial* que es capaz de parir al bambuco (producir su *alumbramiento*), en el inconsciente (la *psique*) del colombiano; yendo más allá al plantear que esa música es parte del *pueblo*, al cual alude en un sentido secular, cuya característica es que, para el momento del alumbramiento musical, está en aras de constituirse políticamente como nacional al conseguir su *libertad*, es decir, también está en proceso de parir la Nación.

Es indudable cómo el párrafo estructura del todo una idea de pertenencia e identidad cultural de lo colombiano que, como él mismo propone, tiene unas actitudes *típicas* y *folklóricas* únicas, construidas en el tiempo remoto de lo histórico, rastreables, según cree, hasta la

Colonia. Tenemos aquí el mito hecho, pasemos a observar cómo se construye.

## 1. La música nacional

El concepto de música nacional es entendido como una manifestación vernácula popular, típica, que es elevada como símbolo de nacionalidad por poseer características de exclusividad patrimonial. En efecto, la definición expresa algunos requisitos o cualidades que son pertinentes para una consideración tal. 1) Se trata de formas estandarizadas que tienen sus particularidades bien definidas; 2) Poseen una transversalidad que cualifica su sentido identitario rebasando los elementos populares, con la posibilidad de alimentar formas eruditas (nacionalismo musical, música de cámara); y 3) Que se rodean de una serie de disertaciones que la legitiman en su carácter nacional y la relacionan de forma unívoca con la cultura nacional y con el pueblo al que pertenece.

Esas distinciones, como muchos de los símbolos de la nacionalidad, no necesariamente son generalizadas en todos los Estados nacionales; desde luego constituyen una particularidad, dentro del corpus de elementos con los que se representa una cultura nacional. No obstante, esa particularidad tiene asidero en los acontecimientos históricos y muy especialmente con el nacionalismo y el romanticismo.

A la manera de ver de Ernest Gellner<sup>2</sup>, el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política, y se constituye en un elemento determinante en la construcción de la Nación, de tal suerte que inventa la cultura y la homogeniza, transformándola de manera radical para poner en ella una imagen de tradición, antigüedad y permanencia que trasciende el orden de la memoria.

Función que realiza mediando entre la comunidad política imaginada, como es definida la Nación por Benedict Anderson<sup>3</sup>, y la cohesión social que operativiza el Estado nacional en sus elementos clásicos: territorio, burocracia profesional, ejército nacional centralizado, etcétera.

Esa relación mediadora del nacionalismo, que necesariamente lleva consigo inscrito un proyecto de cultura que defiende como nacional, pretende un modo de ser

homogéneo de la comunidad bajo un principio de inclusión / exclusión, por el cual no ingresa cualquier manifestación que no determine un parámetro de exclusividad. Bajo ese principio se convierte en un imperativo la selección de emblemas identitarios, recopilados deliberadamente de las formas culturales que se presentan en la sociedad, y que pueden llegar a ser representativas haciendo accesible para cada sujeto anónimo, la comunicación de mensajes unívocos que lo integran y relacionan con otros en la comunidad.<sup>4</sup>

Algo menos rígido al planteamiento de Gellner resulta lo que propone A. D. Smith quien señala como el nacionalismo es principalmente una doctrina cultural y como tal depende de “la introducción de conceptos, lenguajes y símbolos innovadores [cuya función como movimiento ideológico es] ...lograr y mantener la *autonomía, unidad e identidad* de una Nación”<sup>5</sup> y así mismo *inventarla* y conservar vigente esa invención. Es por esto que se desarrollan y se hacen imprescindibles las referencias de hechos e imágenes al carácter de lo nacional, que comienzan a ser incorporadas “como un fenómeno de elite en el que los intelectuales desempeñan un papel preponderante”<sup>6</sup>.

Vista de ese modo, la dimensión trascendente de la cultura nacional y de su proceso de construcción, es la precisión de disposiciones “cognitivas y de significado, que enlazan con las aspiraciones y los sentimientos más generales tanto de las elites como de otros estratos sociales más amplios”<sup>7</sup>, los símbolos de lo nacional.

Ese punto en particular permite mostrar cómo la intervención del romanticismo fue fundamental complemento del nacionalismo para cimentar las bases de la cultura, ya que la mirada subjetiva que propuso, desarrolló un modelo introspectivo que se extendió a la forma de concebir la comunidad; determinando por analogía que así como los hombres tenían un modo de ser particular manifiesto en los sentimientos, había un modo de ser particular de los pueblos, expreso en sus costumbres, sus usos y tradiciones y, por supuesto, en la música.

En los países latinoamericanos el nacionalismo y romanticismo intentaron una definición conceptual y cultural del pueblo a raíz de la ruptura con los modelos hispánicos coloniales. Dicha definición, que prolongó su influencia hasta finalizado el siglo, tocó los más diversos aspectos de la vida social del siglo XIX pasando por lo estético, lo social, lo racial y lo ideológico.

Los románticos latinoamericanos, al igual que los europeos, fueron hombres políticos y de letras que intervinieron en los asuntos definitivos que proyectaron los lineamientos de las sociedades americanas combinando de manera ambigua ideas del socialismo utópico, el liberalismo decimonónico, el positivismo y la fe católica, exaltando la tradición frente a una idea fuertemente arraigada en el progreso material<sup>8</sup>. Su descubrimiento del pueblo y la cultura popular se recogió a través del lenguaje literario y poético, de las formas culturales típicas y folclóricas, el léxico popular, los versos y la música en obras como *Martín Fierro* y *María* por citar apenas dos.

Recapitulando, la música nacional es un fenómeno cultural que refleja la necesidad de codificar símbolos identitarios, que históricamente en América Latina se engrana con el nacionalismo y el romanticismo del siglo XIX, con los cuales se construyen los mitos fundacionales de los recientes países.

En Europa el romanticismo y el nacionalismo dieron como resultado el nacionalismo musical o las escuelas nacionales, que fueron la tendencia de la música erudita de recrear la música vernácula en obras cultas, como las danzas húngaras, las polonesas y las mazurcas. En América, a falta de una tradición musical erudita, ellos desarrollaron la música popular vernácula como pilar de la identidad cultural de las naciones, situación que alimentó más tardíamente el nacionalismo musical erudito de Heitor Villa-Lobos en Brasil, Carlos Chávez en México y Guillermo Uribe-Holguín en Colombia, entre otros.

## 2. El bambuco y lo colombiano

Es difícil dar fe de la existencia del bambuco en el mismo período de la Independencia porque la mayor parte de las menciones que de él se hacen son escritas con posterioridad a 1840, época en la que empieza a ser construido el mito de la nacionalidad; pero suponiendo que existiera, se trataba de una música que comenzaba su ascenso en la sociedad y que se filtró, probablemente, por la movilidad social ocasionada en tal período, la cual puso en contacto las formas de cultura popular y de elite. Eso fue lo que abrió las puertas para que el bambuco ingresara en los altos círculos y que el pasillo, derivado del vals, hiciera camino contrario hacia las clases populares.



Chanbi en su estudio. 1935



Ciudadela de Machu Picchu, 1925

Esa situación la hace notoria un viajero inglés, Charles Stuart Cochrane quien visitó al país entre 1823 y 1824, y que escribe de uno de sus paseos por la capital en 1823:

me dirigí alrededor de las tres de la tarde, hacia la alameda donde se encuentra el mundo elegante paseando a pie o en sus caballos de paso ...[y]... también se encuentran allí campesinos, quienes acompañan con sus voces y sus guitarras canciones patrióticas... [y más adelante en la misma calle, la misma tarde, vio como] ...una de las damas presentes entonó un aire patriótico, acompañada de su guitarra, mientras los hombres cantaban a coro...<sup>9</sup>.

No especifica el autor qué tipo de canciones eran esas, y a lo largo del texto no es perceptible una diferencia entre las canciones que denomina patrióticas y populares, pero queda claro que eran utilizadas de igual manera por las gentes del pueblo y por las clases dirigentes; anotando que éstas se cuidaban de mantener el protocolo y el estatus, como deja ver cuando afirma que le pidió "...intensamente a una dama que tocara una canción popular y la acompañara con su voz..."<sup>10</sup>. Documentando además que las canciones populares eran muy frecuentes al finalizar las fiestas cuando "...Los invitados empezaron a irse a sus casas, cantando canciones populares por las calles, comentando la maravillosa fiesta y agradeciendo la hospitalidad de nuestros anfitriones"<sup>11</sup>.

No queda, pues, la menor duda de que para 1823 la música popular estaba ingresando tímidamente en los altos círculos sociales, y eso se ratifica en esta impresión que tuvo el inglés durante un San Pedro en Fontibón donde "había un salón con invitados de todas las clases sociales, bailando al son de una guitarra. [Pudiendo observar como]... un oficial republicano bailó un fandango con una mujer joven. Esta danza representa, según se me informó, un cuadro de amor"<sup>12</sup>.

El ingreso de la música popular y del bambuco a las clases altas fue un proceso que duró bastante tiempo y que empezó a adquirir fuerza luego de 1840, junto con la llegada del romanticismo y el auge del liberalismo decimonónico, ofreciendo una permeabilidad social y territorial que comenzó a dar la sensación de permanencia de la música. Eso fue lo que seguramente motivó a José Joaquín Ortiz a sugerir que se incluyera el bambuco en las funciones de teatro para hacerlas más llamativas al pueblo; dice Ortiz en 1839, que "la orquesta podía to-

car cuando se va a poner a la vista del pueblo un espectáculo trágico, alguna *partitura* melancólica, luego los sabrosos *andantes*; i valeses, contradanzas, la jota, el bambuco i otras músicas nacionales que alegran i distraen porque son conocidas"<sup>13</sup>.

Ese avance de la música popular y en particular de los aires nacionales fue motivo de queja de uno de los fundadores de la sociedad filarmónica, José Caicedo Rojas que en 1849 acepta resignado que:

Para nosotros es evidente, que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de... [los bailes de la Península].

Comparemos nuestro bambuco, nuestro torbellino, nuestra caña, con el fandango, las boleras y otros, y hallaremos muchos puntos de semejanza entre ellos; elegantes y poéticos éstos, groseros y prosaicos aquéllos: Pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco<sup>14</sup>.

Para el año de 1875 Bernardino Torres Torrente realizó la descripción, en la que se da cuenta de cómo el bambuco ya tenía un elevado grado de aceptación social, al referir una reunión familiar donde luego de terminada la comida, "formaban rueda con los peones i las mujeres del servicio, i por turno, cada uno echaba un cuento; o bien al compás del *galerón*, del *torbellino* o del *bambuco*..."<sup>15</sup>.

De eso mismo da cuenta Miguel Cane, un comisionado argentino, quien se encontró varias veces con el bambuco en distintas situaciones en los primeros años de 1880 diciendo: "cuando la reunión es íntima una linda criatura toma un *tiple* (especie de guitarra pero más penetrante), tres o cuatro la rodean para hacer la segunda voz y como un murmullo impregnado de quejidos se levanta la triste melodía del *bambuco*"<sup>16</sup>. Agregando que "...llegado el momento de las charlas íntimas y deliciosas cuando las sombras venían, comenzaba la *sauterie* improvisada, el *bambuco* en coro, la buena música, todos los encantos sociales, en una atmósfera de buen tono"<sup>17</sup>.

Aunque el bambuco entra a formar parte de la sociedad, su irrupción siempre se mantuvo con reserva precisamente por ser una expresión netamente popular, perteneciente a las tiendas, a los caminos y al pueblo. Particularmente las tiendas, además de las fiestas, fueron el escenario por excelencia de la cultura popular; sobre

las primeras se hallan diversas afirmaciones todas muy coincidentes, como esta del viajero norteamericano Holton, quien tuvo la oportunidad de visitar varias en diferentes partes del país en su recorrido de 1852 a 1854. Al marchar de Villeta, Holton llegó

“...a una venta repleta de gente bulliciosa... dos velas de sebo en un candelero rústico de madera iluminaban débilmente a la multitud de hombres y mujeres... En la venta estaban cantando, tocando y si no me equivoco también bailaban. El instrumento principal era el tiple, una bandola en miniatura que a su vez es más pequeña que la guitarra”. “...El tiple es un instrumento de tortura, de poco más de doce pulgadas de largo, al cual creo que nunca le pisan las cuerdas con la precisión de un violinista o de un guitarrista, una vez afinado es fácil de tocar porque las cuerdas se rasgan de cualquier manera; sólo se necesita guardar cierto ritmo y compás. El tiple es baratísimo, cuesta dos o tres reales y el país está plagado de ellos, no sólo en las tiendas sino hasta en los caminos”<sup>18</sup>.

Cuarenta años después se lamentaba de lo mismo José Caicedo Rojas cuando casi suplica que las iglesias se adecúen a un órgano o armonio “...en vez del piano, y que el duelo de la iglesia por el recuerdo de la pasión del Salvador, no se manifestase con pasillos y bambucos sino con armonías llenas de gravedad y sentimiento”<sup>19</sup>.

Los puntos a favor y en contra del bambuco recrearon la idea de su *publicidad* incluso desde las reformas liberales; en un artículo de 1854 un autor anónimo alaba como un avance

la perfección en el manejo de las *bandolas* i la introducción de este nuevo, dulce i arrobador ajente de la melodía, en la sociedad de buen tono, ha levantado a Bogotá a la altura de Nápoles y Venecia. I no es paradoja: las *bandolas* han democratizado los ánimos severos de los raizales, las *bandolas* han hecho más fáciles los bailes... las *bandolas* han reconciliado a los artesanos y a los *cachacos* i han contribuido en una palabra, a producir efectos tan sorprendentes, que por su intermisión... ha habido más casamientos<sup>20</sup>.

En el texto ya se hace una clara alusión a la horizontalidad social a la secularización a través de la música, que será muy importante a la hora de definir aspectos de tipo político y cultural, así como la idea de progreso y atraso. Al involucrarse en los espacios políticos, se llegó a utilizar el nombre del bambuco para deshonrar a algún contradictor político. Un ejemplo de ello

se halla en el periódico *La Bruja*, en 1866, donde se hace una mofa de Tomás Cipriano de Mosquera con el bambuco

...no le vé fin al gracioso bambuco del Taita Marcelo, conservador en un tiempo mientras estuvo manducando, traidor después cuando vió la cosa mal parada, rojo hoy que le voten un pan; su vida pública es un baile grotesco como su modo de caminar afeminado i ridículo.<sup>21</sup>

En este mismo periódico se publicó un artículo que asocia la música con la forma de concebir la etnicidad de la Nación. El texto habla sobre un cuadro que “representa a Morales, Aguilar i Hernández de rodillas, sin venda: el diablo ‘en cajeta’, con la espada levantada, está dando la orden de matarlos, i un grupo de soldados negros, dentro de los cuales hay algunos Gólgotas, vergonzantes empuñan con cara risueña sendos tiples, como quien se prepara para tocar el Bambuco”<sup>22</sup>.

Al considerar esta música como una manifestación negra, indígena o española, se estaba “reconociendo” un orden racial de la sociedad que daba un lugar a cada uno según su origen. En esa discusión entraron personajes del romanticismo como Jorge Isaacs que en su novela *Maria*<sup>23</sup> argumentó la procedencia africana de la música, hipótesis a la que se sumaron con otros matices José María Vergara y Vergara<sup>24</sup> y Juan Crisóstomo Osorio<sup>25</sup> y otros tantos que contradijeron esa hipótesis.

A pesar de esas dificultades, como se ha visto, el bambuco ya había ganado bastante terreno, y las posiciones contradictorias también contribuyeron a ello, porque hubo necesidad de hacerlo visible para negarlo; no obstante no bastaba con que la música se generalizara, sino que además era necesario pensarla en sus elementos de nacionalidad; involucrarla con la tradición, con la historia y con el futuro de la Nación; esa fue la contribución que hicieron los románticos y que sería perfeccionada y presentada como mito fundacional de la Nación.

Antes se vio cómo en 1849 Caicedo aceptaba la nacionalidad del bambuco, argumentando una mutación perversa de la música culta. En 1850 en *El Neogranadino* Juan Francisco Ortiz se refiere a los “bailes nacionales” y menciona al torbellino y el bambuco<sup>26</sup>; Medardo Rivas afirma en 1858 que “el bambuco, que tiene las melodías del genio de la esperanza, los suspiros del ángel de los re-



cuerdos i que es la sola joya con que se complace el orgullo de los colombianos”<sup>27</sup>; en 1867 Temístocles Avella M. lo elogia en una festejo de Zipaquirá como “el aire inmortal de nuestro bambuco”, coincidiendo con Paulino Calderón quien hace la misma aserción dos años después en Cúcuta; en el texto *Historia de una parranda*, publicado en el *Papel Periódico Ilustrado* se presenta el atributo nacional del bambuco porque “merece las coronas con que allá –los del Viejo Mundo- glorifican a sus genios inmortales”<sup>28</sup> y en 1897 Luciano Rivera Garrido en sus *Impresiones y recuerdos*, menciona “el democrático bambuco, que casi siempre era bailado por los dueños de casa”<sup>29</sup>.

Colombiano, nuestro, nacional y democrático son cualidades abstractas que expresan el sentido bajo el cual se inventa jurídicamente el ciudadano de la república en la segunda mitad del siglo XIX. Estas afirmaciones aunque explícitamente esgrimen el carácter nacional de la música no articulan un concepto del por qué es el bambuco la música nacional; para eso es necesario que el bambuco entre a ser parte de la historia: de la memoria y del olvido, hecho explícito en autores como Rafael Pombo, que fue un defensor acérrimo del sentido nacional del bambuco y que dedicó varias páginas de su obra a justificarlo.

Pombo escribió dos versiones de un poema que llamó *El Bambuco*, que en realidad, más que dos versiones se trata de dos poemas completamente distintos escritos con cerca de quince años de diferencia. El primero, publicado en 1857, es una apología del terruño dedicada a Julio Quevedo, músico destacado y amigo suyo, que se dispone a realizar un viaje a Europa; en él le pide a Quevedo que haga inmortal “nuestro blasón nacional, / valiente y original incomparable bambuco”<sup>30</sup>, realizando una amplia justificación de la relación de la patria con ese ritmo y del por qué desea que sea dado a conocer en el viejo continente.

En el segundo<sup>31</sup>, publicado en 1873, elabora una serie de argumentos que justifican el por qué de la colombianidad en el bambuco señalando diferentes aspectos que apuntan a ello. Uno es el carácter popular, anónimo e identitario que horizontaliza y comunica la Nación: “Ningún autor lo escribió, / mas cuando alguien lo está oyendo / el corazón va diciendo / ‘eso lo compuse yo’” y destaca la importancia de ese anonimato por que es lo que constituye la característica patrimonial y pública que tiene: “Justo es que nadie se alabe / de inventor de

aquel cantar / que es de todos, a la par / que el cielo, el viento y el ave”.

Más adelante, en la tercera parte, desborda una posición nacionalista y agrega un contexto histórico en el que se destaca lo que Anderson llama *la tranquilidad del fratricidio*<sup>32</sup> “Todos mis conciudadanos / gozaron de su derecho / de ir a atajar con el pecho / las balas de sus hermanos”. Finalizando con una referencia a la presencia del bambuco en la guerra por la libertad “pero en otra, en mejor guerra, / la única de lauros digna / y en que el señor no se indigna / viendo ira y sangre en la tierra” y refresca la memoria de la historia del bambuco en la Batalla de Ayacucho “él a Córdoba marcó / su *paso de vencedores*, / y de los libertadores / la hazaña solemnizó”. De esta manera el bambuco es fundacional de la Nación y por eso “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”.

De la misma manera que lo hace Pombo, otros autores realizaron un discurso nacionalista a través del bambuco; José María Samper en el año de 1868 se sitúa entre ellos. En su texto adiciona a la idea del anonimato afirmando que

más que la expresión del genio de los compositores, la música es la poética y perdurable manifestación del genio de los pueblos. [Destacando el papel de la tradición porqué en] ...las creaciones de estos artistas de innumerables genios reunidos, que llamamos pueblos: su lira de mil cabezas nunca está colgada; su musa jamás se calla ni se agota y sus composiciones viven con todos los siglos... La infinita herencia se transmite así de generación en generación, y el alma de cada trovador solitario se refunde en el alma del artista-pueblo”<sup>33</sup>.

Luego de dedicar un párrafo a mostrar la identidad y el patriotismo que sobre los ciudadanos europeos ejercen sus himnos nacionales, a manera de símil dice que

Colombia tiene otro linaje de manifestaciones: Nación humilde y nueva, pobre y desvalida, se embelesa con otro, obra del pueblo, que traduce enérgicamente su sentimiento patrio y sus instintos democráticos; este himno es el bambuco.

Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos...<sup>34</sup>

El punto central de la reflexión de Samper sigue de cerca la idea de Pombo, pero la lleva más allá de la intervención en la historia, para defender la actualidad del momento histórico en el que escribe; Samper recalca que la música del bambuco vive en cada región con unas características locales particulares, y por eso destaca algo absolutamente novedoso dentro del planteamiento nacionalista de la homogenización: el hecho de que esa doble condición de nacional y local le permite convertirse en un símbolo contingente que construye lo homogéneo desde lo diverso; demostrando un gran entendimiento de la *diferencia* como fundamento de la Nación política que esta en proceso. “Todos los himnos nacionales tienen alguna significación patriótica pero *exclusiva*; pero no así el bambuco. Siendo éste obra de todos los colombianos, en vez de ser la *unidad* musical de Colombia es su *variedad*”<sup>35</sup>.

José David Guarín ya había esbozado algo semejante unos años antes al comparar la representatividad de la música del bambuco en la construcción de lo nacional con el momento político que representó La Marsellesa en la Revolución Francesa:

este aire nacional, tan *antiguo* como nosotros, es siempre tan nuevo como el día que está pasando, y tiene tanta popularidad como para el mundo la ha tenido la Iliada de Homero. Siglos vendrán en que nuestra sociedad se haya regenerado al influjo de la civilización y en que nuestras costumbres sean enteramente francesas, y el bambuco será repetido como un recuerdo siempre agradable: La Marsellesa y el bambuco no morirán<sup>36</sup>.

Esos solapamientos del tiempo hicieron posible que la música fuera llevada hasta la Colonia, lo que la legitimó como parte de lo tradicional. A eso contribuyeron obras literarias como *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla<sup>37</sup>, y *El Alférez Real* de Eustaquio Palacios<sup>38</sup>, obra en la que se afirma que en la fiesta de la jura de Carlos V, “...en la primera parte de la noche no se bailó otra cosa que el bambuco, baile común de nobles y plebeyos”. Mito que se vio justificado por afirmaciones como la de Ricardo Carrasquilla, hecha en 1887, que hablando del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos dice:

Réstanos hablar de un ingenioso refinamiento de Vásquez, de una feliz prueba de su acendrada nacionalidad; de la original innovación que introdujo en los coros que coronaban muchos de sus nacimientos, poniendo en manos de los ángeles, en vez de las tradicio-

nales arpas y liras, la indígena casturera, las guitarras españolas, la clásica pandereta y los tiples nacionales<sup>39</sup>.

Afirmaciones como ésta han hecho que se produzcan algunas ficciones históricas como se puede ver en la obra de José Ignacio Perdomo Escobar y la otras traídas a colación por Harry Davidson que afirman que Bolívar lo presencié bailar en Ibagué entre 1827 y 1829, así como también dice la imaginación literaria que Santander era tocador de tiple y cantaba bambucos<sup>40</sup>, entre muchos otros.

Posterior a esto sólo faltó la llegada de cultores verdaderamente dedicados que estandarizaron las formas del bambuco, como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Pelón Santamarta y Jerónimo Velasco quienes además, desarrollaron una inmensa labor llevando la música a distintos formatos como la estudiantina, o los duetos, con los que se llevó al acetato los primeros bambucos y se dio a conocer en la mayoría de los países de América la música que va a ser distanciadas como la música nacional colombiana y que ahora en justicia se precisa como música andina colombiana.

### 3. El mito lisiado, una conclusión

Los elementos de juicio hasta aquí vistos, desde una perspectiva histórica, muestran cómo la noción imperante del mito fundacional del bambuco ha sido diseminada por la misma perspectiva de lo folclórico, que ha mantenido desde el mismo lugar del romanticismo al bambuco como la música más representativa de lo colombiano.

Desde luego, no se trata aquí de hacer un juicio de valor, sino de mostrar la transición de la sociedad a un planteamiento menos restringido de la colombianidad. Las indagaciones validan el sentido nacional y la representatividad del bambuco dimensionándolo como hegemónico para un período determinado de la historia colombiana en el que se juegan elementos claves de la construcción y consolidación de un Estado Nacional y para el cual juega un papel central la dominación del eje andino sobre los demás territorios.

La preocupación por la unidad nacional, vigente desde los tiempos de la Independencia, ha determinado elementos trascendentales para la constitución de la cultura, y de un modelo cultural que convocara y legitimara las distintas instancias de lo *público*. Como bien lo prueba la

historia reciente del país, los logros fueron más destacables en la definición territorial y en la construcción de un aparato institucional estatal poco representativo y excluyente, que en los aspectos sociales y económicos mucho más magros y cerrados.

Qué decir de la construcción de una cultura nacional donde los aciertos están más cerca de los segundos. Si se tiene en cuenta que la cultura nacional fue punto de partida de buena parte de las discusiones a lo largo del siglo XIX y aún en la actualidad, las consecuencias prácticas de ellas no originaron una *cultura de cultivo* secularizada y nacional; situación que se reforzó por la fragmentación regional y el cierre de la misma a sus propias manifestaciones.

La Nación muestra con el caso del bambuco la discontinuidad que la constituye. De este modo el proyecto político unívoco de lo nacional es transgredido por sentidos más plurales que encierran un significado completo de lo popular y de lo tradicional. En esa dirección apunta el concepto de música nacional, que intenta expresar toda la *puesta en escena* de la cultura propia y atávica, diferente del sentido académico que piensa la música como evento exclusivamente sonoro.

En efecto, el bambuco visto en sí mismo no es más que un ritmo musical como cualquier otro, de tal manera que su carácter de representatividad de lo nacional se apoya en circunstancias históricas que lo privilegian de otros ritmos, también vernáculos, que se conjugan igualmente en lo festivo, en el baile, etc. Ritmos que sin embargo no desaparecen porque pasan a formar parte de ese acervo que abandera el *más representativo*, que obra como articulador de los elementos de lo nacional.

Eso es posible por la acción conjunta del ideario nacionalista y del romanticismo que intentaron abarcar y concretar los elementos de la cultura en sus aspectos más visibles operando como un vínculo entre la construcción del modelo de cultura y el proyecto político institucional. Ese proyecto se ve materializado en una especie de instituciones públicas, con sus respectivos especialistas que van academizando el sonido original, depurando la escritura y la estructura y estandarizando las formas *correctas* de interpretación y composición. Esa manera de modelar lo “verdadero”, de delimitación de lo auténtico, es lo que determina el surgimiento del *Folklore o Folclore*, con el cual se pretende designar lo que es y no es nacional, y que pre-

senta una visión *descuadernada* de lo popular donde el folclorista aísla la completud en sus componentes: el baile, el vestuario, la música, la comida, la literatura oral, los ritos, las fiestas etc., ofreciendo una mirada desarticulada de un mismo fenómeno; ese proceso es consecuente con la sacralización de los símbolos y la estandarización de sus formas y contribuye directamente en la inmovilización de las formas nacionales.

Nadie se ha percatado cómo el bambuco desapareció de las fiestas y los pueblos donde antes florecía; eso indica que los mismos símbolos se renuevan y tienen temporalidades definidas, porque el imaginario popular no es unívoco sino plural, y así como recibió al bambuco, dio paso a otras manifestaciones igualmente representativas de lo colombiano como la cumbia, el porro y el vallenato más recientemente buscando todavía un símbolo de lo nacional. ¡A rey depuesto, rey puesto! dice la misma sabiduría popular.

---

## Citas

- 1 Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963, p. 53-54. las cursivas son mías. Este libro fue publicado por primera vez en el año de 1938 en el Boletín Latinoamericano de Música Vol. IV.
- 2 Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988 p.79
- 3 Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de cultura económica, 1978 p. 23
- 4 Eso es lo que Gellner denomina transición de las culturas silvestres a las de cultivo. Gellner, Ernest. Op. cit., p. 72
- 5 Smith, Anthony D. *La identidad nacional*. Madrid: Trama Editorial, 1997 p. 68
- 6 Idem., p. 67
- 7 Idem.
- 8 Pena de Matsushita, Marta E. *El romanticismo político hispanoamericano*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 1985. Puede consultarse también a De Riqueur Martín y Valverde, José María. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta, 1985. Vol. 7. Y a Carrilla, Emilio. El romanticismo en la América Hispánica. Madrid: Gredos, 1958.
- 9 Cochrane, Charles Stuart. *Viaje por Colombia 1823-1824*. Santafé de Bogotá: Colcultura-Banco de la República, 1994, p. 187.
- 10 Idem, p. 190.
- 11 Idem, p. 203-205.
- 12 Idem, p.195.
- 13 Ortiz, José Joaquín. Teatro. En: *El Amigo del Pueblo*, Bogotá. (20, enero, 1839), # 20, p. 89. En: Davidson, Harry C. *Diccio-*

- nario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Bogotá: Banco de la Republica, 1970, p. 461.
- 14 Caicedo Rojas, José. *El tiple*. En Carvajal, Mario. *Cuadros de Costumbres*. Cali: Carvajal S.A., 1969, p. 172-181. La publicación original se realizó en el Museo # 3. Bogotá 1º de Marzo de 1849. Posteriormente fue recopilado en el Museo de Cuadros de Costumbres de 1867 gozando de numerosas reimpresiones posteriores.
  - 15 Torres Torrente, Bernardino. Las dos enlutadas. En: *El vergel colombiano*, Bogotá. (6, noviembre, 1875), # 13, p. 98.
  - 16 Ídem. pp. 161.
  - 17 Ídem. pp.164.
  - 18 Holton, Isaac F. La Nueva Granada: veinte meses en los Andes. Quien ejecute un bambuco con todas sus variaciones... ¿i en donde pasa esa escena?... ¡en el templo!... [allí] la majestad [queda así] respuesta a mil desacatos, irreverencias i profanaciones"; La Caridad # 30 año III, Bogotá 1º de marzo de 1867... [y esta del publicada en] El Tradicionista el 6 de abril de 1875, [donde se declara que] ...estamos seguros de que el mismo señor Sindici no aprueba los pasillos, bambucos y mazurcas que se oían ejecutar en los pianos el Jueves Santo en los monumentos". Davidson, Harry. Op. cit., p. 424.
  - 19 Caicedo Rojas José. *Estado actual de la música en Bogotá*. En: Textos sobre música y folklore (2 vol.). Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66 / 1969-71. Bogotá: Instituto Colombiano De Cultura, 1978, volumen I p. 21-32. El texto fue publicado originalmente por el autor en Bogotá en el año de 1886, doce años antes de su muerte acaecida en 1898.
  - 20 Filarmonía y Sociabilidad. En: *El Pasatiempo*, Bogotá. (15, marzo, 1854), # 144, p. 393.
  - 21 La Bruja, Bogotá. (29, Junio, 1866) #2, p.7
  - 22 La Bruja, Bogotá. (3, agosto, 1866) # 8, p. 31
  - 23 Publicada en 1867.
  - 24 Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en la Nueva Granada*. Bogotá: Biblioteca de la presidencia de la república. 1967, Tomo III.
  - 25 Osorio y Ricaurte, Juan Crisóstomo. *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. En *El Repertorio Colombiano*, Bogotá. (septiembre, 1879), # XV.
  - 26 *El Neogranadino*, Bogotá. (25, enero, 1850) # 84. En: Davidson, Harry. Op. cit., p. 415
  - 27 *Revista de Colombia*, Bogotá. (25, junio, 1858). # 6, p. 98. En: Davidson, Harry. Op. cit., p. 385
  - 28 *Historia de una parranda*. En: *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá. ( 22, abril, 1884) # 64, año III, p. 258
  - 29 Rivera Garrido, Luciano. *Impresiones y Recuerdos*. Bogotá: 1897, p. 345. En: Davidson, Harry. Op. cit., p. 336.
  - 30 Pombo, Rafael. *El Bambuco*. En *Poesía de Rafael Pombo inédita y olvidada* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1970, Tomo I, p. 191-197. Esa versión fue escrita en febrero 19 de 1857 y publicada en el *Tiempo*, # 113 año III, Bogotá febrero 24 del mismo año.
  - 31 Pombo Rafael. *El Bambuco*. En *La América*, Bogotá, año I 1873, p. 26.
  - 32 Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978 p. 276.
  - 33 Samper, José María. *El Bambuco*. En: *El Hogar*, Bogotá. (1, febrero, 1867); tomo I # 2. Aquí sigo la publicación Textos sobre Música y Folklore: boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66 / 1969-71, Bogotá: Instituto Colombiano De Cultura, 1978. Volumen I, p. 390.
  - 34 Ídem., p. 391
  - 35 Ídem., p. 394 las cursivas son mías.
  - 36 Guarín, José David. Un día de San Juan en tierra caliente. En: *El Mosaico*, Bogotá. (2, julio, 1859) # 27. Esta primera publicación carecía del nombre del autor; posteriormente se dio a conocer con el nombre del autor en una recopilación de *El Mosaico* llamada "Museo de cuadros de costumbres": Biblioteca de El Mosaico, Bogotá (1866) 4 volúmenes. Aquí se utiliza la recopilación hecha En: *Un par de pichones: cuadros de costumbres*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1971 p. 135.
  - 37 Carrasquilla, Tomás. *La Marquesa de Yolombó*. En: *Obras Completas*. Madrid.
  - 38 Palacios, Eustaquio. *El Alférez Real*. En Davidson, Harry. Op. cit. p. 304
  - 39 Carrasquilla, Ricardo. Vásquez y su obra. En: *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá. (1 febrero, 1887), año IV, # 109, p. 207.
  - 40 Davidson, Harry. Op. cit., p. 416-418.

---

## Bibliografía

- ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Banco Popular, 4ª edición, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Univ. Nacional, 1973.
- ANCÍZAR, Manuel. *Peregrinación de Alpha*. Bogotá: Banco Popular, 1984.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ÁÑEZ, Jorge. *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Librería Mundial, 1970.
- BENDIX, Reinhard. *Estado nacional y ciudadanía*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974.
- BERGQUIST, Charles. *Café y conflicto en Colombia (1886-1910)*. Santafé de Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1999.
- BERMÚDEZ, Egberto. "La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930". En: *Gaceta* # 32-33. Santafé de Bogotá (Abril), 1996.
- BUSHNELL, David y MACAULAY, Neill. *El Nacimiento de los países latinoamericanos*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Nerea, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta, 1996.
- CABALLERO, Beatriz. *Las Siete Vidas de Agustín Codazzi*. Santafé de Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi-Carlos Valencia Editores, 1994.
- CANE, Miguel. *Notas de Viaje Sobre Venezuela y Colombia*. Santafé de Bogotá: Ed. Presidencia de la República Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, 1992.
- CAPARROSO, Carlos Arturo. *Dos ciclos de lirismo Colombiano*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1961.

- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1968.
- CARRASQUILLA, Tomás. "Grandeza", En: *Obras Completas*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1952.
- \_\_\_\_\_. *La Marquesa de Yolombó*. Bogotá: El Áncora, 1987.
- CARVAJAL, Mario (Comp.). *Cuadros de Costumbres*. Cali: Ed. Carvajal S.A., 1969.
- COCHRANE, Charles Stuart. *Viaje por Colombia 1823-1824*. Santafé de Bogotá: Biblioteca V centenario. Ed. COLCULTURA-Banco de la República, 1994.
- CORDOVEZ MOURE, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Selección y prólogo de Elisa Mujica. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- CUERVO, Rufino José. *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Bogotá: A.M. Guarín, 1867-1872.
- DAVIDSON, Harry C. *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República, 1970.
- DEAS, Malcom. *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- DÍAZ CASTRO, Eugenio. *Novelas y cuadros de costumbres*. Recopilación y notas de Elisa Mujica 2 tomos. Bogotá: Procultura, 1985.
- DUPUY DE CASAS, Cecilia. *El Romanticismo social del siglo XIX*. Bogotá: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de los Andes, Julio de 1981. (Material mecanografiado).
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- GELLNER, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Fernán E. *Para leer la Política. Ensayos de Historia Política Colombiana*. Santafé de Bogotá: CINEP, 1997.
- GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *El poder político en Colombia*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1996.
- HETTNER, Alfred. *Viajes por los Andes Colombianos 1882-1884*. Bogotá: Ed. Banco de la República, 1976.
- HOBSBAWM, Eric J. *Naciones y nacionalismo Desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1995.
- HOLTON, Isaac F. *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Bogotá: Ed. Banco de la República, 1981.
- IBAÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, 1989.
- ISAACS, Jorge. *Canciones y Coplas Populares*. Bogotá: Procultura, 1987.
- \_\_\_\_\_. *María*. Madrid: Aguilar, 1949.
- JARAMILLO URIBE, Jaime. *Ensayos de Historia Social*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- KAPLAN, Marcos. *La Formación del Estado Nacional en América Latina*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- KÖNING, Hans-Joachim. *En el camino hacia la Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856*. Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones*. Comunicación, Cultura y Hegemonía. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- MARULANDA, Octavio. *El Folklore de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio ed., 1979
- MAZUERA MILLÁN, Lubín Enrique. *Orígenes históricos del bambuco. Teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta Departamental, 1972.
- McFARLANE, Anthony. *Colombia antes de la Independencia*. Bogotá: Banco de la República, El Áncora, 1997.
- MIÑANA BLASCO, Carlos. *De Fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.
- MONTENEGRO SEGURA, Lina M. y RUIZ MARTÍNEZ, Megalí. *Música e identidad Bogotana*. Bogotá: Monografía de grado Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", 1993.
- PARDO TOVAR, Andrés. *La Cultura Musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia Vol. 22 Tomo 6*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, Ediciones Lerner, 1966.
- PENA DE MATSUSHITA, Marta E. *El Romanticismo político hispanoamericano*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias, 1985.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963.
- POMBO, Rafael. *Antología poética*. Bogotá: MEN, biblioteca de autores colombianos, 1952.
- PUERTA ZULUAGA, David. *En busca de las raíces de la música andina colombiana*. Bucaramanga: Banco de la República, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP, Damel, 1988.
- RODRÍGUEZ DE GARCÍA, María V. y DUARTE AGUDELO, Jesús. *Contribución a la Sociología de la Cultura Musical en Colombia*. Bogotá: Tesis de Grado Departamento de Sociología, Universidad Nacional, 1985.
- RUEDA ENCISO, José Eduardo (comp.). *Los imaginarios y la cultura popular*. Bogotá: Cerec, 1993.
- SILBERMANN, Alphons. *Estructura social de la música*. Madrid: Editorial Taurus, 1962.
- SMITH, D. Anthony. *La identidad nacional*. Madrid: Trama, 1997.
- TORRES MÉNDEZ, Ramón. *Cuadros de costumbres*. Leipzig: Víctor Esperling Ed. 1911.
- TRIANA, Miguel. *Por el Sur de Colombia*. Pasto: Revista del Ministerio de Obras Públicas y Fomento, Agosto 21 de 1906.
- URIBE URIBE, Rafael. *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje con trescientas notas explicativas*. Medellín: Imprenta del departamento, 1887.
- URIBE VARGAS, Diego. *Las constituciones de Colombia. Perspectiva Histórica y Sociológica*. 3 tomos. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1985.
- URIBE, María Teresa y ÁLVAREZ, Jesús María. *Poderes y regiones: Problemas en la constitución de la Nación colombiana. 1810-1850*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987.
- URREGO, Miguel Ángel. "Mitos Fundacionales, Reforma política y nación en Colombia". En: *Nómadas* No. 8. Bogotá (marzo), 1998.
- \_\_\_\_\_. *Sexualidad, Matrimonio y familia en Bogotá. 1880-1930*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1997.
- VALLEJO ÁNGEL, Olga Inés. *El costumbrismo*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1960.