

Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano*

Remnants of *négritude* in the Music and Poetry from the Colombia's Caribbean Region

Consuelo Posada Giraldo
Universidad de Antioquia, Colombia

Recibido: 15 de marzo de 2013. Aprobado: 26 de abril de 2013

Resumen: el texto desarrolla el tema de la difusión de la música popular en Colombia, en las primeras décadas del siglo xx, cuando el bambuco era considerado como el símbolo de los sentimientos nacionales. Se centra en los cambios que se dieron a partir de los años cuarenta, cuando la música del Caribe colombiano aparece en el escenario nacional y analiza su presencia creciente en el mercado musical y las consecuencias de esta variación en los gustos musicales del país. Se analizan los ataques públicos que recibió la música del litoral Caribe colombiano con juicios que siempre aparecieron mezclados con consideraciones negativas contra la raza y la cultura de esta región. Finalmente, el trabajo se detiene en los aportes de un grupo de hombres de letras de esta región que participó en la polémica nacional de los años 40 y 50, para defender los atributos de la “música costeña” y que exaltaron las huellas africanas de estos cantos, como su mejor valor.

Palabras claves: música y procesos de identidad en Colombia; bambuco; música del Caribe colombiano; tradición musical negra.

Abstract: this paper deals with the diffusion of traditional music in Colombia during the early decades of the 20th century as the Bambuco was considered to be the symbol of a national feeling. This paper focuses on the changes that took place from the forties then at that time the Caribbean music becomes important in the national scene. The article also analyzes the public attacks that were made to this kind of music because of the race and the culture of this region. Finally we discuss the contribution of a group of intellectuals from this region that stood up for the “música costeña” during the forties and the fifties by exalting the African roots of this music as its most important value.

Keywords: music and identity formation in Colombia; Bambuco; music from the Colombia's Caribbean region; traditional black music.

* Este trabajo se apoya en las investigaciones *Cantos y coplas del Caribe colombiano, Imaginarios sobre el Caribe colombiano y Procesos políticos de la copla en Colombia* que la autora desarrolló con el auspicio del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Aunque se ampliaron las referencias bibliográficas y se encontraron nuevos argumentos, se conservan los presupuestos teóricos y se refuerzan las conclusiones de las publicaciones anteriores.

Primeras imágenes sobre la música costeña en Colombia

Durante las primeras décadas del siglo xx, antes de la llegada de la televisión, los colombianos del país andino que no podían viajar a la costa Caribe imaginaron a su gente y su cultura a través de la prensa y de las primeras grabaciones sonoras, que se difundían por la radio. Y Colombia, que se había mirado fundamentalmente con los ojos de los criollos bogotanos, tuvo que aceptar que los colombianos no eran solamente el país blanco que ellos habían conocido hasta entonces (Gilard, 1992). Por esto, para Gilard, los prejuicios de la cultura dominante, en la mitad del siglo pasado, intentaron negar la colombianidad de la costa con el pretexto de la presencia del elemento negro (Gilard, 1992).

En esos años, los aires musicales y la poesía popular de las regiones colombianas, recién descubiertas, conformaron una imagen de los compatriotas que habitaban el resto del país. De esta manera, el país andino conoció la música de origen negro que cantaban los compatriotas costeños. Aunque las primeras emisoras se conocieron desde 1929, cuando se fundó La Voz de Barranquilla (Ramírez, 1977: 1), la gruesa difusión de las grabaciones musicales del Caribe colombiano se dio a partir de los años cuarenta. Hasta entonces, predominaba la música de cuerda, y las reuniones familiares se animaban con bambucos, pasillos y otros estilos procedentes del interior andino, como la guabina y el torbellino (Wade, 2002). Aun para las regiones de la Costa caribe, el gusto por esta música se mantuvo vigente. En 1936, en el Congreso Nacional de Música, el profesor Emirto de Lima presentó una ponencia sobre la celebración de las fiestas patronales dedicadas a San Roque en un barrio del sur de Barranquilla. Allí se lamenta de la pérdida gradual de los bailes tradicionales, como la mazurca, la polka y el valse. Aunque De Lima reconoce que siguen vivas otras danzas como el pasillo, el pasodoble y los danzones, se duele de la llegada de algunos bailes afuerinos (De Lima, 1936, citado por Arias, 2012).

Para Peter Wade, desde finales del siglo xix en Colombia, la música se integró al discurso de la identidad nacional y, así, el bambuco ocupó el primer puesto como símbolo del orgullo patrio, hegemonía que resultaría explicable por el dominio político, económico y social del interior sobre las otras regiones del país (Wade, 2002).

Los pensadores destacados en la vida nacional defendieron el bambuco como un producto cultural que unificaría el sentir nacional, y esto significó la marginación de la música de otras regiones. Para Otero D'Costa, el bambuco

es todo dulcedumbre, y el dejo suave y cadencioso de sus notas refleja el espíritu manso, humilde, resignado y dócil de la raza indígena, mientras que en la música popular negra de nuestras costas —como la cumbia, el currulao y el bunde— sobresalen los alaridos, el tono selvático y los arranques de enfurecido dolor (Otero D’Costa, 1973). Entre los hombres de letras que en el siglo pasado exaltaron el bambuco, sobresale José María Samper, quien le dedicó un extenso ensayo (Samper, 1867). También los poetas de la época lo definieron como un aire suave, melancólico y unido al alma de la altiplanicie andina, que sintetizaba la expresión del estado anímico colombiano (Beutler, 1977).

A partir de los años cuarenta se hizo visible en todo el país la música del Caribe colombiano, conocida como *música costeña*, aunque su reinado se consolidó a mediados de la década del cincuenta, en un fenómeno que se conoce popularmente como *la tropicalización del país*. Pero esta conquista de un amplio público coincidió con la pérdida gradual de popularidad del bambuco. A partir de esos años, Colombia dejó de estar asociada, nacional e internacionalmente, al interior andino, rico y civilizado. Ahora, en cambio, sería representada con la música tropical de la región caribeña, vista como pobre, atrasada, “caliente” y “negra” (Wade, 2002).

Aunque las canciones de Lucho Bermúdez se escucharon desde mediados de los años cuarenta, asociadas a lugares exquisitos del interior del país, y pese a que desde 1942 se popularizaron programas radiales como *La hora costeña*, que difundían música de la Costa Atlántica, la *música costeña* se sintió con fuerza a partir del 1950. Este proceso de tropicalización, que Arias llama “aumento de la temperatura musical”, fue más notorio en Medellín porque a esta ciudad —por entonces el centro de las casas disqueras— llegaron y en ella se quedaron en esos años, además de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias Valencia y otros músicos dedicados a interpretar ritmos tropicales, que resultaban atractivos para el nuevo público (Arias, 2012).

Esta variación en los gustos musicales del país puede explicar los ataques públicos que recibió la música del Caribe colombiano, con juicios que aparecían mezclados con las consideraciones negativas contra la raza y la cultura de esta región. En una edición de 1944, el periódico *El Tiempo* publicó el artículo “Civilización de color”. Allí, José Gers se lamentaba de la muerte del vals versallesco y criticaba el modernismo que nos exigía bailar como negros en una nueva cultura que “tiene un acre olor a selva y a sexo” (citado por Gilard, 1986). Y en 1947, la revista *Semana* publicó una larga

polémica sobre la música de la Costa Atlántica. Allí se calificaron los porros, populares en ese momento, como manifestaciones del salvajismo y brutalidad de los costeños. En muchos de estos ataques, los escenarios costeños se asocian a la selva, los habitantes del Caribe, los simios y otras especies animales; y se discute la oposición de la música delicada, de los hombres delicados, enfrentada al ruido salvaje de los aires tropicales (Posada, 2005).

Los argumentos de estos ataques pueden verse en la declaración que, once años atrás, suscribía Daniel Zamudio, el ilustre profesor del Conservatorio Nacional. Durante el Congreso Nacional de Música de 1936, Zamudio se pronunció públicamente contra la cumbia y otros ritmos del Caribe y lamentó que “la rumba y sus derivados, porros, sones, boleros” hubieran desalojado nuestros aires típicos autóctonos y ocuparan un sitio preferente en los bailes y los salones sociales (González, 1999; Wade, 2002). Aunque su juicio aparece revestido de razones formales, basadas en la melodía corta, reiterada y “terriblemente fastidiosa” de la cumbia, su crítica muestra el veto cultural a las expresiones musicales asociadas a la raza negra. Zamudio califica como simiesca la rumba y las melodías afines y se pregunta “si debemos expedirle carta de naturaleza en nuestro folclore” a estos aires que constituyen una “tentativa de la humanidad a la regresión animal” (Zamudio, 1936; González, 1999).

Un poco de historia sobre los señalamientos contra las regiones costeras

Para comprender esta desvalorización del Caribe colombiano, debemos situarnos en el conjunto de señalamientos contra esta región que habían empezado desde tiempo atrás y que descalificaban conjuntamente a sus habitantes y a los valores de su cultura. Al comenzar el siglo xx, el pensamiento de los gobernantes colombianos se sumó a la preocupación de diversos intelectuales de América, defensores de la superioridad de la raza blanca, por el peso de la herencia racial negra en el continente americano. El doctor Laureano Gómez, en su discurso en el Teatro Municipal de Bogotá, en junio de 1928, calificaba los caudales de lo indio y de lo negro, presentes en nuestra raza, como “estigmas de completa inferioridad” (Gómez, 1970).

Las ideas de Laureano Gómez se apoyan en la preocupación de los gobernantes latinoamericanos por purificar la composición racial de sus países. Como en nuestro panorama, a diferencia de Argentina y Chile, no han desaparecido los vestigios africanos —dice Gómez—, nuestro mestizaje no es propicio al desarrollo; se hace necesario formular entonces una propuesta de

mezcla racial al estilo argentino (Gómez, 1970). Desde 1918, el médico conservador Miguel Jiménez López, oriundo de Boyacá, había presentado en el Tercer Congreso Médico Colombiano, una inquietante conferencia sobre la degeneración progresiva de la raza en Colombia y proponía como correctivo la inmigración masiva de europeos, al estilo de Argentina y Uruguay (Helg, 1989). Aunque los programas de blanqueamiento planteados no se cumplieron, en 1922 se aprobó la Ley 114, que en su artículo primero pedía fomentar la inmigración de individuos y de familias que por sus condiciones personales y raciales pudieran ser elementos de civilización y progreso. En el artículo 11 se prohibía la entrada al país de elementos que “por sus condiciones étnicas, orgánicas o sociales sean inconvenientes para la nacionalidad y para el mejor desarrollo de la raza” (*Diario Oficial*, 8 de enero 1923: 33-34, citado por Helg, 1989: 47).

Es importante subrayar, como antecedente, que a finales del siglo XIX el renombrado humanista José María Samper había expresado públicamente su repugnancia por los negros, su cultura, en general, y su música y sus bailes, en particular, y había definido a los negros como la peor raza del país (Samper, 1861: 99). Estos ataques no solo enfrentaban la música y los versos negros del Caribe a los versos y la música blanca de los Andes colombianos; también, en esta desvalorización, aparecía el rechazo por el clima y la geografía de las tierras cálidas. Para el común de los atacantes de la raza y la cultura costeña, la suerte de la Costa está unida al calor y a la inferioridad racial, pues los climas ardientes reñían con las posibilidades del desarrollo y del progreso. Desde Francisco José de Caldas, en el siglo XVIII, los valores y los vicios de un pueblo estuvieron asociados al influjo del clima y, de esta manera, la imagen satanizada de las tierras calientes, habitadas por seres inferiores, fortalecía la hegemonía de los Andes, pues buscaba también equiparar los habitantes de las zonas andinas a los ciudadanos europeos (Múnera, 1998). Así, el discurso sobre la inferioridad del hombre americano, presente en Europa, solamente cobijaba a los habitantes de las tierras costeras y ardientes del Nuevo Mundo. Los Andes, en cambio, estaban naturalmente dotados para dar nacimiento a un hombre física, intelectual y moralmente igual al europeo (Múnera, 1998: 40).

Aplicada a la música, esta teoría sustentaba que las gentes de cada región se contagian con las cualidades y los defectos de su geografía y, de esta manera, los pueblos salvajes producen aires rudos como la cumbia, el currulao y el bunde, mientras que las “románticas tierras del altiplano” estimulan los “aires delicados”, como las guabinas. Por esto, en el análisis de la mirada

del mundo andino sobre el mundo del caribe colombiano, resulta evidente un rechazo que engloba las tierras cálidas, sus habitantes y las diferentes expresiones estéticas de su cultura, y de aquí parten muchas de las consideraciones que alimentan los juicios que han descalificado la literatura, la música o las tradiciones populares de la Costa Atlántica.

Los versos populares de la Costa Atlántica

Entre 1934 y 1946, se produjo un importante cambio en la política cultural del país. La república liberal de esa época en Colombia buscó el desarrollo de un proyecto político basado en una ciudadanía popular, y para muchos de los intelectuales del país fue importante revisar el papel de la cultura popular y el folclor en la formación de una cultura artística y musical (Silva, 2006).

En ese período se crearon diversos organismos que apoyarían al Estado en el desarrollo de los proyectos culturales. Además de la Oficina de Extensión Cultural y Cultura Popular y la Dirección Nacional de Bellas Artes, se creó la Radiodifusora Nacional de Colombia y aparecieron dos importantes publicaciones en temas culturales: la Biblioteca Aldeana y la *Revista de Indias*. En 1942 se llevó a cabo la denominada Encuesta Folclórica Nacional, que ayudaron a desarrollar los maestros en todo el país, y que los estudiosos del tema califican como uno de los primeros esfuerzos por estudiar las costumbres en las diferentes regiones de Colombia (Silva, 2006; Arias, 2012).

En 1946, el Ministerio de Educación Nacional, por medio de la Resolución 612, organizó la Comisión Nacional de Folclore, que debía encargarse de la clasificación y el análisis de los versos populares recogidos por los maestros en todo el territorio nacional. Cuando se publicaron por primera vez las versiones de la poesía popular de otras regiones, los hombres de letras se pronunciaron públicamente sobre ellas. Las valoraciones estuvieron, por lo general, unidas al concepto de raza, y contenían apreciaciones que sutil o abiertamente menospreciaban las formas versificadas de la costa Caribe. De esta manera, muchos de los recopiladores oficiales, del interior del país, mostraron su rechazo a los versos y la cultura costeña y centraron las diferencias de la música andina y caribeña en las diferencias de estilo y de temperamento entre costeños y hombres de la montaña, con referencias a la forma ruda, ordinaria y poco galante de los primeros que contrastaba con las maneras recatadas, tímidas y suaves de los habitantes del interior del país y de su música (Posada, 1999 y 2000).

Los estudios sobre el folclore en Colombia continuaron la orientación conservadora que habían tenido en otros lugares del mundo. También aquí, los folclorólogos insistieron en la necesidad de rescatar del olvido manifestaciones tradicionales que se estaban perdiendo por causa del progreso y las prácticas artísticas populares; en consecuencia, debían ser grabadas antes de su desaparición. Hoy, esta posición se cuestiona porque parte de considerar la cultura popular tradicional como una superviviente que necesita mantenerse inmóvil y no como un proceso que se enriquece con las transformaciones (Gil Araque, 2009).

Por otro lado, la labor de recopilación de los materiales de este tipo estuvo ligada a la política conservadora y a la oposición a los cambios sociales. Malcom Deas recuerda, sobre este tema, que la afición por “la búsqueda de cosas viejas, incontaminadas y esencialmente españolas” apoyaba la tradición y se oponían a cualquier movimiento innovador (Deas, 1993: 50). También, en el siglo xx, los estudios del folclore tuvieron exponentes del ámbito conservador. El Instituto Caro y Cuervo aparece en 1942 como continuador de los estudios filológicos orientados por Rufino José Cuervo, y desde aquí se dirigieron muchos de los trabajos sobre temas de tradición popular (Deas, 1993; Posada, 1999).

Los recopiladores del interior del país compartieron esta visión conservadora de sus antecesores para valorar los versos de su región y juzgar las producciones ajenas. Se trataba, casi siempre, de hombres ilustres y destacados en la vida política regional, como Joaquín Medina, Octavio Quiñones Pardo, Enrique Otero D’Costa y Lucio Pabón Núñez. Este último, famoso por sus estudios sobre los cantos tradicionales de Norte de Santander, fue ministro de guerra durante la administración conservadora de Laureano Gómez y uno de los autores del golpe de estado de 1953 (Deas, 1993).

Aquí es obligatorio hacer dos excepciones honrosas. El primer nombre es el de Enrique Pérez Arbeláez, sacerdote y botánico antioqueño, autor de un trabajo de rigurosa formación científica y defensor de la calidad de los versos y las cualidades de la gente de la Costa Atlántica. El segundo nombre, también antioqueño, es Antonio Restrepo, conocido en el mundo de los versos populares como *Ñito* Restrepo, autor del reconocido *Cancionero antioqueño*. *Ñito* Restrepo defendió la costa, sus versos y sus poetas populares. Fue amigo personal de Candelario Obeso y escribió diversos textos elogiosos sobre la cultura del Caribe colombiano.

La respuesta de los hombres de letras de la costa

Mientras los opositores de la música del Caribe colombiano atacaban las marcas negras presentes en los cantos costeños, sus defensores exaltaban las huellas africanas de esta música como su mejor valor. Entre este grupo de hombres de letras del Caribe colombiano que participó en la polémica nacional de los años cuarenta y cincuenta para defender los atributos de la música costeña, se destacaron Antonio Brugés Carmona, Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez.

Brugés Carmona era natural de un pequeño municipio vecino al río Magdalena y se formó como abogado en el frío ambiente bogotano de los años cuarenta. En sus trabajos analizó las formas de los rituales festivos costeños para mostrarlos como *eslabones perdidos* de prácticas religiosas ancestrales. Para él, en los rituales de muchos festejos religiosos las parejas rinden, sin saberlo, culto a las bárbaras deidades del Congo (Brugés, 1945). Es famoso su texto “Defensa del porro”, publicado en *El Tiempo* en enero de 1946, y su presencia en las giras musicales que Manuel Zapata Olivella organizó en Bogotá. Allí, en las muestras de la música costeña, defendió públicamente la música de la Costa, cuando los columnistas arremetían desde los diarios contra “esa música de caldereta” (Zapata Olivella, 1942: 12).

Manuel Zapata Olivella integró la práctica de la medicina a la promoción de la música y los valores culturales del Caribe colombiano. Hijo de una familia de intelectuales negros que vivieron el racismo de “la Colombia parroquial” de la primera mitad del siglo xx, estudió y polemizó en sus conferencias y en sus trabajos académicos sobre los temas de segregación contra los negros en el contexto cultural de América y del mundo (Múnera, 2010). Más allá de este trabajo de denuncia, Zapata Olivella mostró en escritos y conferencias el papel relevante de la herencia espiritual africana, planteada como modelo de fraternidad entre los pueblos.

Estudioso de la cultura negra, Zapata Olivella había profundizado en el examen de la importancia del ámbito familiar de los bantús, que se expresaba en su lengua con términos intraducibles porque nombran conceptos inexistentes en nuestro mundo cultural. Este grupo africano concibe la familia integrada a los ancestros vivos y difuntos, pero también a los animales, a los árboles y a elementos como la tierra, el agua, el fuego y las estrellas, en un código espiritual que se nutre de amor, alegría y paz entre los hombres (Múnera, 2010). Múnera destaca, además, la importancia de la temprana presencia de Zapata Olivella en el Nueva York de los años cuarenta, su participación

protagónica en los eventos internacionales sobre los temas de la negritud y su cercanía con el pensamiento y la obra de los grandes pensadores africanos y caribeños que, como Sédar Senghor y Césaire, lideraban los movimientos intelectuales sobre el tema, a mediados del siglo xx (Múnera, 2010).

Sus notas de saludo al porro, que sedujo a una gran parte del público bogotano de los años cincuenta, avivaron el fuego de las polémicas notas que se han mencionado en este trabajo. En sus textos nombra los cantos costeños como cantares impregnados de la algarabía africana, capaces de “transformar la melancolía indígena de esta señora de las Brumas” —aludiendo así a la capital bogotana— y los califica como una “pincelada alegre en la acuarela gris del viejo santafereño” (Zapata Olivella, 1942: 12).

Finalmente, el nombre de Gabriel García Márquez ha sido la referencia nacional más importante para la valoración de los cantos costeños. Tanto su producción periodística de los años cuarenta como su obra literaria posterior contribuyeron a la difusión de la música popular del Caribe colombiano y abrieron el camino de la “tropicalización del altiplano”. En el ámbito personal, sobresalen sus rasgos de hombre costeño que él ha buscado acentuar públicamente con declaraciones estruendosas que subrayan su origen y su pertenencia a una cultura reputada como inferior.

En sus columnas periodísticas aparecen diversos textos dedicados a la música popular de la Costa Atlántica. Allí relacionó los ritmos costeños con el inmenso complejo cultural de la negritud que, además de la Costa Atlántica, abarca las Antillas, el sur de Estados Unidos y hasta los guetos de las grandes ciudades del norte. La Costa pertenece, para él, a un amplio conjunto que excluye la mayor parte de Colombia y abarca regiones de otros países y hasta países enteros, el Caribe y Afrolatinoamérica (Gilard, 1986).

Entonces, el rasgo común de la defensa de los aires costeños, tildados de negros, fue subrayar el color oscuro y repintarlo de africano para que no quedaran dudas sobre el orgullo del hombre caribeño sobre sus ancestros negros. Pero esta defensa, que emparentaba las danzas del Caribe colombiano con antiguas tradiciones africanas, no alcanzó a ser recibida como un elogio por sus opositores.

El importante trabajo de Arias (2012) sobre la llegada de porro a Medellín en los años cuarenta parece desconocer los prejuicios de la capital antioqueña contra el mundo de la Costa, aun en esa época, que tendría muchos ejemplos de intolerancia. Arias se apoya en el ambiente favorable de integración racial y social promovida por los avances logrados por la República Li-

beral. Pero dos profundos estudios de Peter Wade demuestran ampliamente el racismo presente en la sociedad antioqueña del siglo pasado.

Para Peter Wade, en la primera mitad del siglo xx los grupos musicales trataban de ocultar los rostros negros de los cantantes para blanquear la orquesta. Y esto se daba aun en algunas partes del interior, como Medellín, que poseían su propia población negra. Aunque no eran muchos los músicos costeños negros o mulatos que tocaban en las orquestas, la presencia de al menos un músico de color oscuro servía para reforzar la imagen de la región costeña como una zona negra, en comparación con el interior andino (Wade, 2002).

Hoy, aunque queramos pensar que ha terminado la censura contra la costa Caribe en el mundo andino, es difícil asegurarlo tajantemente. Habría que preguntarse si en las ciudades del interior del país se acepta sin exclusiones que la música de influencia negra, que llega del litoral Atlántico, es también parte de Colombia. Peter Wade, quien ha convertido este tema en el centro de sus investigaciones, nos recuerda que por oposición al término “música costeña”, que señalaba en la mitad del siglo pasado la música del Caribe colombiano, el término “música colombiana” nombraba en el siglo pasado —y sigue nombrando, todavía hoy— exclusivamente la música del interior del país.

Bibliografía

- Arias, Juan David. (2012). *La industria cultural en Medellín, 1940-1960: cambio y circulación de repertorios y experiencias de escucha*. Tesis de grado. Maestría en Historia. Medellín: Universidad Nacional, 2012.
- Beutler, Gisela. (1977). *Estudio sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Brugés Carmona, Antonio. (1949). “Del folklore americano: danzas del carnaval costeño”. *El Tiempo*, Suplemento Literario, 17 de marzo, 9.
- . (1945). “Vida y pasión del porro”. *Sábado*, 99, 2 de junio de 1945, s.p.
- Deas, Malcom. (1993). “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”. En: *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer Mundo, 9-60.

- Gil Araque, Fernando. (2009). "Congresos Nacionales de la Música 1936-1937". *Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, 1(1), 13-34.
- Gilard, Jacques. (1986). "Surgimiento y recuperación de una contra-cultura en la Colombia contemporánea". *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, 18, 41-46.
- . (1992). "Literatura colombiana 1940. Un texto precursor de Bruges Carmona". *Caravelle*, 82, 225-250
- Gómez, Laureano. (1970). *Interrogantes sobre el progreso de Colombia*. Bogotá: Revista Colombiana.
- González, Adolfo. (1999). "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano". Ponencia presentada en el Encuentro de Estudios Culturales Cultura y Región, Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 11-13 de octubre de 1999.
- Helg, Aline. (1989). "Los intelectuales frente a la cuestión racial en el decenio de 1920: Colombia entre México y Argentina". *Estudios Sociales (Faes)*, 4, 37-53.
- Múnera, Alfonso. (1998). "El ilustrado Francisco José de Caldas y la creación de una imagen de la nación". *Cuadernos de Literatura*, 4, (7-8).
- . (2010). *Por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Otero D'Costa, Enrique. (1973). *Montañas de Santander*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Posada, Consuelo. (1999). "Música y cultura. Señalamientos contra la costa Caribe". *Estudios de Literatura Colombiana*, 2, 32-39
- . (2000). "Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta". *Estudios de Literatura Colombiana*, 6, 51-64.
- . (2005). "Música y versos populares del Caribe colombiano en el imaginario nacional". Ponencia presentada en el XIII Congreso de Colombianistas: Colombia y el Caribe, Universidad del Norte, 240- 250.
- Ramírez Gaviria, Enrique. (1977). "Pequeñas memorias sobre la radio en Colombia". *Gazeta*, 11, 1-5.
- Restrepo, Antonio José. (1971). *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout.

- Samper, José María. (1945 [1861]). *Ensayo, sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (hispano-americanas)*. Bogotá: Editorial Centro.
- . (1867). “El bambuco”. En: *Miscelánea, o Colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*. París: E. Denne Schmitz, 67-77.
- Silva, Renán. (2006). *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- Wade, Peter. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.
- . (1997). *Gente negra, nación mestiza*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Zapata Olivella, Manuel. (1942). “El porro conquista a Bogotá”. *Diario de la Costa*, 1° de marzo, 12.