

# Bandas de viento colombianas

Luis Omar Montoya Arias

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Peninsular, Yucatán, México  
Dirección electrónica: puropadelante01@yahoo.com.mx

Montoya Arias, Luis Omar (2011). "Bandas de viento colombianas".  
En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Vol. 25 N.º 42 pp. 129-149.  
Texto recibido: 12/07/2011; aprobación final: 03/10/2011.

**Resumen.** Niños y jóvenes colombianos son formados a través de programas distritales con la finalidad de cambiar la mentalidad y reducir la violencia. Con esto, se les invita a promover las artes, y en específico a cultivar la música. No es casual que se hayan elegido las bandas de viento para lograr este propósito, pues éstas son una organización instrumental colectiva que conlleva el trabajo en equipo, la unidad, la disciplina y la constancia. Las bandas de viento colombianas han sido definidas como "Música por la paz de Colombia", y se han convertido también en uno de los ejes de las políticas culturales del Estado colombiano.

*Palabras clave:* Colombia, Estado, invención, tradición, bandas de viento.

## Colombian Wind Bands

**Abstract.** Colombian children and teenagers are form through districtal programs for the purpose of change the mind and reduce violence. With this, they are invited to promote the arts, and specifically to cultivate music. It is no coincidence that there have chosen wind bands to achieve this purpose, because wind bands are a collective instrumental organization which involved teamwork, unity, discipline and perseverance. Colombian wind bands have been defined as "Music for Colombia's Peace", and have also become one of the axis of the cultural policies of the Colombian state.

*Keywords:* Colombia, State, invention, tradition, wind bands.

## Introducción

La primera vez que entre en contacto con Colombia, fue a los ocho años de edad, debido a una telenovela cafetalera. Desde las primeras imágenes, llamó mi atención la manera de hablar de las colombianas; ellas son tan dulces y hermosas. Luego el bombardeo cultural vino con el cine, la Copa Libertadores y el vallenato. No re-

cuerdo con exactitud cuándo fue, pero por ahí de los quince años de edad comencé a cultivar la ilusión de vivir en Colombia, no tenía claro en qué ciudad, ni en qué región. Fue hasta agosto de 2009 que llegué a Bogotá, que comencé a entender las diferencias culturales al interior de Colombia. Hoy tengo amigas y amigos en Manizales, Medellín, Bogotá y Santander.

En 2008 inicié con los estudios de una maestría en Historia, en la Universidad Autónoma de Sinaloa, en México, desde luego. Los meses iniciales del posgrado fueron importantes en la consolidación de mis argumentos académicos para emigrar a Colombia por seis meses. El contacto fue hecho con Mauricio Pardo Rojas y con la Universidad del Rosario. Luego de un trámite desgastante, pude tener una carta de aceptación emitida por la institución educativa colombiana, documento indispensable para solicitar la estancia ante el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Conacyt.

En Colombia realicé investigaciones sobre mariachis, música norteña, corridos y bandas de viento. De dicha estancia se desprende el presente trabajo. El Colegio de Jalisco ha publicado parte de los resultados obtenidos sobre mariachis en Colombia; el 18 de diciembre del año en curso, El Colegio de la Frontera Norte de Tijuana presentará la obra colectiva “Músicas Migrantes”, en la que se incluye un apartado intitulado “Músicas mexicanas en Bogotá. De la región a la internacionalización”, de un servidor. Los resultados de la investigación sobre los corridos prohibidos colombianos los presentaré en el último capítulo de mi tesis doctoral, el cual llevará por nombre “La transnacionalización de la música norteña”. Para redondear el capítulo referido, realizaré una estancia de investigación en Argentina y Chile; además de regresar por algunas semanas a Colombia.

Un asunto que hemos discutido, acompañados de unas cervezas y los acordes de un bajo sexto y el acordeón, numerosos intelectuales mexicanos como Gabriel Medrano de Luna, Marco Aurelio Díaz Güemes, Jorge Amós Martínez Ayala y Juan Antonio Fernández Velázquez, es la importancia histórica que tiene México en Latinoamérica. Las nuevas generaciones de intelectuales mexicanos queremos recuperar el liderazgo de México en Latinoamérica. Esa es la razón más importante que explica el porqué los académicos mexicanos estemos concentrados en el sur del continente. Hemos entendido que nuestro papel está en Latinoamérica. Colaborar en la escritura de la historia de pueblos hermanos como el colombiano, es una manera de contribuir en dicha tarea. No es ningún secreto que el imperialismo cultural mexicano tiene en las músicas, en el cine y en su literatura, los argumentos más sólidos de su expansión en el continente americano. Hoy ese imperialismo cultural también se materializa con la presencia de trasnacionales como Bimbo, Telmex, Del Monte, Comcel, Del Valle, Televisa, Del Fuerte, TV Azteca y Del Monte.

### **Antecedentes históricos de las bandas de viento**

Comencemos por reflexionar sobre el origen y la asociación de las bandas de viento con la construcción histórica del Estado-nación, a partir de la segunda mitad del

siglo XIX. Tal afirmación cobra más relevancia si consideramos la acotación que Eric Hobsbawm hace cuando refiere que desde la revolución industrial, las sociedades occidentales han inventado, instituido y desarrollado nuevas redes de convenciones o rutinas de un modo más frecuente que las sociedades anteriores. Según el mismo teórico inglés, “las sociedades industriales funcionan mejor con hábitos culturales institucionalizados” (Hobsbawm, 2002: 9).

El primer problema metodológico que se nos presenta es la definición de una banda de viento, qué elementos hacen a una banda de viento. Si bien desde 1600 antes de Cristo, los egipcios marchaban con bandas militares y los turcos incorporaron el uso de platillos a la estructura de las mismas, solo por mencionar unos ejemplos, la banda de viento como la conocemos actualmente, nace en Gales e Inglaterra a finales de la década de 1820 (Tuckerman, 2009: 64).

El desarrollo de las bandas de viento dependerá de la incursión del pistón a partir de 1808 y del proceso de industrialización-proletarización al que hace referencia Hobsbawm. Las transformaciones en los usos sociales de las bandas de viento no se pueden entender sin el estudio de los obreros como actores centrales en el proceso de industrialización, esto durante la segunda mitad del siglo XIX (Miller, 2009: 64). En ese sentido, los ingleses no solo son el origen de prácticas culturales como el fútbol soccer, sino también de las bandas de viento.

Desde la llegada de los primeros contingentes españoles a América, los instrumentos de viento y membrana conformaron las fanfarrias que participaron en los cuerpos de infantería y caballería. La llegada de los primeros instrumentistas a los actuales territorios de México, Colombia y Ecuador, procedentes de la península ibérica, se debió a la “obligatoriedad de incorporar músicas de rigor a toda fuerza militar que zarpara desde Sevilla” (García, 1980: 3).

Las fanfarrias del ejército español estaban compuestas por trompeta natural (sin pistones), timbales o octabales, pífanos o pito, caja, un tambor de dos membranas y los cascabeles o chinoscos. Las reformas de la segunda época borbónica, en la década de 1760, modificaron los antiguos usos de la música militar española codificando los toques e incorporando instrumentos nuevos como el clarinete, el corno o trompa y el oboe, este último utilizado con cierta discreción debido a su sonoridad; hoy el oboe no forma parte de las bandas (Zambrano, 2008: 22).

La invención del pistón en Alemania (1808) y el auge de los ferrocarriles, significaron un detonante que masificó el fenómeno de las bandas de viento más allá de Inglaterra (Miller, 2009: 67). Las bandas de viento significaron la posibilidad de “educar” a la clase obrera, musicalmente hablando, gracias a la apropiación y difusión de repertorio llamado “clásico”. Las bandas de metales se erigieron como uno de los símbolos obreros en la Inglaterra del siglo XIX, se convirtieron en la música de las clases populares hacinadas en las urbes. Actualmente, las *brass-band* más reconocidas en Inglaterra siguen llevando el nombre de las minas que las fundaron en el siglo XIX como *Black Dyke Mills Band*, *Brighouse and Rastrick Band* y *Gri-*

*methorpe Band* (Vuyst, 2007: 19). La banda de metales representó una revolución en las músicas populares occidentales del siglo XIX, sobre todo por el involucramiento de la colectividad.

Antes de la llegada del pistón en 1808, las trompetas tenían que tocarse en grupos de diferentes tamaños para armonizar los altos, los medios y los bajos. Con el pistón cada instrumento pudo hacerlo solo con mover las llaves. La invención del pistón trajo consigo la fabricación de instrumentos en serie. Las trompetas, clarines y demás aerófonos dejaron de ser fundidos por campaneros en talleres artesanales donde cada instrumento era único. Fabricantes especializados en la creación de instrumentos artesanalmente dejaron de tener la misma importancia, entonces el obrero cumplió con esa función. Ambos sentidos les dan un carácter moderno a los instrumentos de pistón: son creados bajo las reglamentaciones productivas de una lógica capitalista de mercado y con base en ella evolucionan (Martínez, 2009: 1).

En 1845 tuvo lugar una “guerra de bandas” en Burton, Inglaterra. Participaron cinco bandas integradas por 12 músicos cada una de ellas. El repertorio audicionado fue de Weber, Rossini y Mozart (Miller, 2009: 65). En 1851 tuvo lugar el primer *British Open Brass Band Championships* en el *Belle Vue* de Manchester. En ese evento participaron bandas locales, con fechas de fundación distintas. Por ejemplo, La Banda *St. Hildas* en South Shields nació en 1869 después de que un sindicato de trabajadores mineros de carbón se unió, aun cuando ninguno de ellos sabía leer música. Las bandas de latón en York fueron estimuladas por las tradiciones musicales relacionadas con la celebración de elecciones locales. Las bandas surgieron en todos los pueblos y estaban asociadas a gremios, a barrios y a los obreros (Smith, 1997: 502).

Las bandas de música se hicieron populares en los Estados Unidos casi tan pronto como en Gran Bretaña. Una de las primeras bandas en ser fundadas fue la Banda de Nueva York, cuyo primer director fue Alan Dodworth, en 1834. Los conciertos de banda de música pronto se hicieron parte del modo de vivir norteamericano. Era música para la gente, y los kioscos se multiplicaron en las ciudades. Por ejemplo, el kiosco del Central Park de Nueva York, fue financiado por una empresa de ferrocarril. Los conciertos, a finales del siglo XIX, llegaron a tener hasta 10.000 asistentes (Miller, 2009: 64).

Las bandas en los diferentes países de Europa varían, no solo en calidad, sino también en plantilla o formato y en origen, desde luego. Por ejemplo, las bandas en Bélgica, Holanda y Francia tienen la misma antigüedad. Durante la época de Napoleón Bonaparte hubo gran auge de bandas de viento, particularmente de carácter militar en el ejército francés, mismas que estimularon la aparición de bandas civiles en Holanda, España y Bélgica. Ésta última era, a principios del siglo XIX, una de las naciones estratégicas en la revolución industrial; proceso histórico que trajo consigo el nacimiento de fábricas ávidas de obreros.

Los propietarios de estas fábricas eran los políticos de la época, quienes necesitaron de las bandas en la realización de sus campañas políticas. Los políticos

ingleses se apoyaron en las *brass band* para aglutinar gente entorno a ellos. El asunto era generar el ruido suficiente que incentivara a las personas a salir de sus hogares, la cuestión estética quedaba en segundo término. Participar de la banda significaba para el obrero la oportunidad de ser empleado en alguna de las fábricas. “En pleno siglo XXI, muchas bandas belgas siguen teniendo filiación y cultura política, aunque no tanta calidad” (Vuyst, 2007: 19).

En Holanda el origen de las bandas ha sido distinto. Siendo un país protestante, a diferencia de Bélgica que es católico, el canto y los corales tenían un sitio importante en sus liturgias. Cada parroquia poseía su propio coro para cantar durante las misas. Aquí, el fin sí era, ante todo, estético y ceremonial eclesiástico. Todavía se nota esa diferencia histórica en el virtuosismo de los músicos holandeses en relación con los belgas; incluso, “la mayoría de las bandas en Holanda establecen que el ensayo inicia obligatoriamente con un coral” (Vuyst, 2007: 19).

Hacia 1900 el movimiento de bandas de viento alcanzó su cenit en Inglaterra y País de Gales, con aproximadamente 20.000 bandas de alientos. Esa cifra disminuyó después de la Segunda Guerra Mundial. Hacia 1960 hubo un renovado interés en las bandas de metales, tanto que en los Países Bajos, Suecia, Suiza, Noruega, Australia, Nueva Zelanda y Holanda, el Estado promovió la aparición y financiamiento de bandas de viento “estilo británico” (Miller, 2009: 64).

Partiendo de la composición orgánica de una banda de viento: metales, maderas y percusiones, podemos plantear que antes de la industrialización occidental, las bandas de viento se componían de chirimías, trompetas naturales, bajones, sacabuches o trombones, cornetas de madera y serpentones. A principios del siglo XIX la trompeta, el cornetín, el bugle, el corno y el clarinete, cambian sus mecanismos a pistones y sistema de llaves.<sup>1</sup> En el mismo siglo se inventan alientos como la tuba, saxofones y helicón. Tiene auge la música impresa, lo que benefició el incremento y circulación de repertorio europeo (García, 1980: 5). Las bandas de viento posibilitaron el desarrollo de una actividad musical al aire libre, y por su naturaleza de sonido fuerte, sus notas melódicas se apropiaron de las plazas, de los jardines, de los portales y de todo aquel espacio urbano habilitado para el paseo y el esparcimiento (Mercado, 2009: 38).

Las bandas de latón se convirtieron en la música de la comunidad en la Gran Bretaña de la posguerra, a partir de su atractivo popular para movilizar el sentimiento local y fomentar la identidad comunitaria. Su presencia actuó como catalizador para otros servicios sociales, culturales y actividades económicas como aglutinar multitudes y dar a miles de personas de la clase obrera una nueva experiencia de la llamada “música seria”. No es obra de la casualidad que durante la Inglaterra victoriana, las bandas de metales representarán a la izquierda y fueran un elemento de cohesión

---

1 La banda de viento evolucionó a partir de la invención del pistón (1818 Alemania) y su aplicación a la trompeta, el saxofón, la tuba, el barítono o trombón (Mercado, 2009: 60).

social. “El sonido de bronce fue importante para definir y revitalizar la identidad local y nacional” (Herbert, 1991: 36). Los liberales se apropiaron de las bandas de viento y se valieron de ellas en la construcción del Estado-nación, usándolas en ceremonias públicas, en la veneración de héroes, en la composición y difusión de himnos.

Las bandas tradicionales inglesas obedecen a la formación *brass band*, conjunto que solamente incluye instrumentos de metal con número fijo de 28 ejecutantes. Las minas de carbón eran muy importantes en el siglo XIX inglés, eran tan grandes y productivas que no solo daban trabajo, sino que brindaban prestaciones a los obreros como salas para deportes, escuelas y bandas de música. Las razones que justifican la determinación de los capitalistas, en relación con la conformación orgánica de las *brass band* fueron el tamaño de los dedos de los obreros, consecuencia de las faenas con las que cumplían, difícil que pudieran ejecutar un clarinete o un flautín con dedos tan gordos. Otra razón es que la diversidad de instrumentos en las bandas representaba la contratación de formadores especializados en diferentes instrumentos; eran instrumentos no tan caros y resistentes a la lluvia, algo fundamental para Inglaterra, un país donde llueve casi a diario. Por lo anterior, todos los instrumentos que constituyen a las *brass band* son de metal-tres pistones.<sup>2</sup>

Un aspecto relevante en la construcción histórica de las bandas de viento son las aportaciones turcas. Los turcos incorporaron el uso de platillos, los cuales llegaron a Europa a través de Austria. La reorganización del ejército prusiano, gracias a Federico el Grande, en 1763, trajo consigo ajustes en la instrumentación. Elementos turcos como tambores, címbalos y el triángulo se incorporaron a la banda militar austriaca en 1806 (Simonett, 2004: 41). El dato no es menor pues Federico El Grande, Rey de Prusia, se asumió protector de las músicas, compositor e intérprete, fundó su conjunto de viento del Estado prusiano (Ángelo, 1998: 11).

La influencia turca en las bandas europeas tiene lugar desde el siglo XVIII. Esta queda en evidencia a través de la apropiación de marchas turcas o *janissary*, y en la incorporación de oboes, pífanos, tambores, timbales, platillos, triángulos, media luna turca y el tambor de bajo en la instrumentación de las bandas de viento militares europeas. De tal manera que, en la segunda mitad del siglo XVIII regimientos polacos, rusos y prusianos integraron legiones completas de músicos turcos como parte de sus ejércitos (Tuckerman, 2009: 68). Resultará interesante para el lector saber que en 1826, el Sultán de Turquía encomendó a Giuseppe Donizetti la reorganización de las bandas turcas tomando como modelo las nuevas bandas europeas (Martínez, 2009: 3). Recordemos que en 1808 tiene lugar la invención del pistón. Eso significa

---

2 Una característica de las *brass-band*, es que todos los instrumentos leen en clave de sol, incluidos los trombones, los barítonos y los bajos; solamente el trombón bajo y los timbales leen en clave de fa, que se añadieron durante el siglo XX a las *brass-band*. Actualmente, el material para trombones y tubas editado en Europa, está codificado en fa y sol, considerando que los músicos ingleses de las *brass-band* no ejecutan en clave de fa. (Vuyst, 2007: 19).

que hubo una influencia, antes de la invención del pistón, de las bandas turcas hacia las bandas europeas; en un segundo momento histórico son las bandas europeas, principalmente las inglesas, las que influyen marcadamente en el desarrollo histórico de las bandas de viento turcas.

La banda de viento es una agrupación moderna producida por instrumentos fabricados en talleres industriales y para mercados internacionales, a diferencia de los instrumentos de cuerda y madera creados por artesanos; por tanto responde al mercado capitalista internacional. La comercialización de repertorio en partituras promovió una homogeneización musical;<sup>3</sup> aunque con variantes regionales y con la interpretación propia de cada ejecutante o músico. Después, con la llegada del disco y la radio, la música se transformó, ahora el consumo es directo pues no hay intermediarios (músicos).

De acuerdo con Susan Smith, las bandas de música forman parte de la “explosión del entretenimiento popular” que acompañó al aumento de los salarios, además del acrecentamiento del tiempo libre en un periodo de expansión económica. Las bandas de viento florecieron en relación con la producción en masa de los instrumentos musicales. Las bandas de latón son un producto cultural de la industrialización de la segunda mitad del siglo XIX. No es casual que desde su nacimiento, la banda de viento este ligada a la clase trabajadora, a los campesinos, a los obreros. Las bandas de viento se convirtieron en la organización instrumentista identificada con la clase trabajadora, al menos en Inglaterra.<sup>4</sup>

El antecedente de las bandas de viento son las fanfarrias. La banda de viento moderna nace en la primera mitad del siglo XIX, al perfeccionarse los instrumentos de viento como el clarinete y con la aparición del pistón, fundamental en el desarrollo de los instrumentos de boquilla. Sin este desarrollo técnico no se entiende la existencia de la banda moderna. “La expansión de las bandas de viento solo puede entenderse en la perfección de instrumentos con el mejoramiento de las válvulas” (Pardo, 1993: 8). Desde entonces, una banda bien constituida debe contar con todas las familias de viento, tanto cobres como maderas, para equilibrar entre sí los distintos cuartetos o familias y para separar el timbre de los instrumentos de pistones. Si a estos se agregan los contrabajos, el efecto es más estilizado, siempre que las maderas sigan constituyendo la base melódica de la organización instrumentista.

3 La partitura impresa facilitó la ejecución al aficionado y permitió que más músicos se dedicaran a la transcripción de obras, con lo cual pudieron interpretarse melodías originalmente compuestas para otros instrumentos que quizás eran difícilmente asequibles (Sanromán, 2007: 164).

4 Algunos científicos sociales han visto el movimiento de la banda de cobre como uno de los más notables logros culturales de la clase trabajadora. Ven a la banda de viento como una forma de resistencia cultural y un facilitador en la educación de los obreros, desde finales del siglo XIX, al menos en Inglaterra (Smith, 1997: 529).

Jas Reuter afirma que si la banda de metales es típica de las pequeñas ciudades y pueblos, es indudable que las hay también en Europa, Estados Unidos y en toda América Latina. Esta coincidencia general de ciertos instrumentos no implica que la música sea la misma en todas partes donde estos se conjuntan. Aunque muy poco, todavía existen algunas regiones donde los instrumentos se siguen haciendo de manera artesanal; también hay que considerar el uso de los materiales, tamaños, formas, afinaciones y timbres, pues son diferentes de nación en nación. El repertorio es diferente en cuanto a melodías, armonías y ritmos (Reuter, 1981: 6).

### **Bandas en Colombia**

En Sudamérica el fenómeno de las bandas de viento está arraigado y presente en todas las naciones que la integran. En Colombia las bandas papayeras se encuentran diseminadas por todo el país; aunque las más importantes —sociomusicalmente hablando— son las bandas de porros en la región del Caribe. En Chocó, Pacífico colombiano, están las chirimías que son bandas constituidas por clarinete, bombardino, bombo, redoblante y platillos. El Festival del Porro en San Pelayo se celebra cada julio, el Festival Nacional de Bandas de Paipa tiene lugar en septiembre, el Concurso Anapoima en noviembre, el Concurso de Bandas Estudiantiles de la Vega y el Festival de Antioquia, en octubre.

Aunque el siglo XIX fue un periodo con altibajos para las bandas colombianas, se puede decir que fue su primera época dorada, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, tiempo en que prosperaron bandas que al paso de las décadas se consolidarían como tradicionales. Esta activación musical fue generada en las últimas décadas del siglo XIX por el gobierno de Rafael Núñez (1880-1894), quien impulsó la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales, oficializó y unificó las plantillas de músicos que hasta el momento venían siendo manejados por los comandantes (Zambrano, 2008: 24). En los primeros años del siglo XX, las bandas colombianas se concentraron en los Santanderes, Valle del Cauca, Bogotá, Antioquía, Cauca, Nariño y Tolima. Este proceso coincide con el liberalismo, con la revolución industrial y con la circulación en partituras de nuevo repertorio europeo, situación que vino a homogeneizar el movimiento bandístico en Colombia, con algunas variantes regionales como son las bandas pelayeras.

Como parte del proceso de invención de una tradición, el evento marcante oficialmente, comienza la dirección y amoldamiento de las bandas de viento colombianas por el Estado, tiene lugar en noviembre de 1908, cuando se dispone la organización de una banda de viento militar en cada una de las ciudades cabeceras de Antioquia, Buga, Ipiales, Jericó, Mompo, Neiva, Quibdó, Sincelejo, Sonsón y Tomaco. Estas bandas recibieron una subvención mensual de \$150 oro por parte del Estado colombiano (Zapata, 1962: 154).

El Estado colombiano clasifica a las bandas de su país en tradicionales y académicas. En la primera división se incluyen a las bandas municipales y a las bandas pelayeras, sabaneras o sinuanas (Fortich, 2001: 1), las cuales se concentran en los departamentos de Córdoba y Sucre, específicamente en Montería y San Pelayo. En Córdoba se ubica el 80% de bandas pelayeras o tradicionales colombianas, su repertorio se condensa en porros<sup>5</sup> y fandangos; aunque también ejecutan el bullerengue, el baile macho, la puya, el fandango, la uresana, la cumbia, la gaita, el currulao y el baile anduve o aporreado. Otros géneros apropiados son el bolero, el pasodoble, la rumba, el foxtrot, el vals, la “música brillante” como la mazurca, marchas, rapsodias, oberturas, fantasías, partes de zarzuelas y operetas; himnos, marchas fúnebres y canciones de México (Cárdenas, 2003: 2). Sus espacios de actuación son las fiestas de fandango y corralejas, en donde porros y fandangos como “El sincelejano” y “Fiesta en corraleja” cobran vida en cada nueva ejecución por parte de los instrumentistas sabaneros (Urzola, 1988: 1).

El término pelayera hace referencia a San Pelayo, actual municipio del departamento de Córdoba, en la margen oriental del río Sinú, que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se configuró como ruta fundamental para la vinculación de las bandas de viento con la fiesta popular colombiana. Porro y fandango son los ritmos o aires representativos de las bandas pelayeras aunque estas agrupaciones interpretan también, en menor proporción, repertorios regionales basados en la puya, la cumbia, el mapalé; repertorio clásico como valeses, marchas y foxtrot; además de repertorio popular como adaptaciones vallenatas, tropicales y melodías poperas. En la actualidad, la configuración instrumental de las bandas pelayeras consiste en tres clarinetes, tres trompetas, tres bombardinos (barítonos y eufonios), tres trombones de pistones y tres percusiones: bombo, redoblante y platillos (Valencia, 2007: 10).

Las bandas pelayeras o de las sabanas de la Costa Atlántica, históricamente se han constituido por músicos campesinos. Son agrupaciones versátiles y tienen la capacidad de interpretar músicas tradicionales, contemporáneas, populares, eruditas, colombianas e internacionales (Castillo, 2001: 6). Estas bandas pelayeras tienen en las corralejas o corridas de toros, su espacio por excelencia. Estas fiestas de toros, primero tuvieron lugar en corrales y estancias; después, y a partir de 1845, las corralejas sabaneras nacieron en Sincelejo, en octubre de 1845. La primera corraleja fue en honor a San Francisco y se desarrolló con toros criollos de Benito Jaraba. A esta corraleja se unieron garrocheros, banderilleros y bandas de viento “que sonaran duro”, capaces de ambientar la plaza (Fals, 1986: 96). Las bandas de viento, el porro

---

5 El porro forma parte de la cultura africana en América, sus antecedentes están en ritmos vinculados con la santería. Existe un porro mestizo que resulta de la introducción de gaitas indígenas en los grupos de percusión de cultura negra. Si hablamos de porros clásicos, “María Varilla” de Alejandro Ramírez es de los referentes más importantes, una historia inspirada en una bailadora de fandangos (Loteró, 1989: 39).

y el fandango igualmente figuran en carreras de caballos, en procesiones del santo patrono y en fandangos nocturnos prolongación del festejo taurino.

Las bandas de viento pelayeras son una manifestación cultural de una región históricamente asociada a la agricultura y a la ganadería (Alzate, 1980: 24). El enunciado es fundamental para entender parte de la dinámica cultural en la que están inmersas las bandas pelayeras. Es el campo quien provee el material humano con el que estas agrupaciones instrumentistas cobran vida. Son los campesinos quienes se convierten en ejecutantes, mientras que los ganaderos son quienes contratan a las bandas para participar en fiestas patronales y privadas, ferias como la de Manizales y festivales como el de San Pelayo y el de música religiosa en Popayán. El campo quien aporta el capital cultural, mientras que la ganadería suma el capital económico; ambos aportes son fundamentales para entender la vigencia de las bandas de viento pelayeras en los departamentos de Córdoba y Sucre, Colombia.

Esta relación histórica entre músicos (campesinos) y empresarios (ganaderos) es fundamental para entender la existencia y el desarrollo de las bandas de viento pelayeras. El primer fenómeno que emanó de este diálogo cultural tiene que ver con la composición por pedido: en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960, cuando los grandes ganaderos de Córdoba y Sucre patrocinaban las fiestas de corraleja, los banderos sabaneros retribuían los favores recibidos por ganaderos y políticos mediante composiciones. En este contexto se entiende que muchos porros lleven el nombre de benefactores como María Paulina, Isela Patricia, Catalina, Julio, Silvio González, Elías Vélez y Arturo Cumplido (Alzate, 1980: 13). Muchas de las composiciones enmarcadas en la temporalidad referida, fueron llevadas al acetato por la disquera Victoria y Discos Fuentes de Medellín. Estas melodías siguen transmitiéndose en las ondas hertzianas de emisoras regionales en Córdoba y Sucre (Fortich, 2001: 15).

Actualmente, la mayoría de las bandas pelayeras no dependen del apoyo económico de los ganaderos, sino de empresas como la Cervecería Águila. Hoy es evidente, igual que pasa con intérpretes vallenatos como Diomedes Díaz o Silvestre Dangond, que en medio de la melodía se enlista de forma muy expresiva los nombres de las personas que apoyan el mantenimiento de las bandas; muchas veces los nombres que se enumeran durante las canciones pertenecen a los clientes más importantes que rentan con regularidad sus servicios (Fortich, 1994). Los mecenas son fundamentales en la existencia de las bandas pelayeras, sobre todo considerando que la invención de la tradición de bandas de viento por parte del Estado colombiano está concentrada en el centro de Colombia, es decir, en Bogotá, en Medellín, en Caldas, zona cafetalera, fría y de raíces europeas, como veremos adelante.

Victoriano Valencia Rincón, licenciado en pedagogía musical por la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, enriquece al lector con la siguiente cita:

De manera contraria a la institucionalidad pública que soporta a las bandas sinfónicas del interior de Colombia, las bandas del Caribe colombiano se conforman por iniciativas

civiles con la participación de músicos adultos, los cuales obtienen sustento económico de su actividad musical en los espacios festivos de la región. Reconocer este ambiente de práctica musical de las bandas pelayeras es sumamente importante para aproximarse a sus repertorios y estilos, por lo que este tipo de ejercicios analíticos, sobre el papel, corren riesgo de omitir el sentido y espíritu de la música en contexto. Por este motivo, no podemos menos que recomendarle al lector una buena colección de música pelayera; una buena adquisición sería los ocho compactos de la Antología de porros y fandangos de la Banda 19 de Marzo de Laguneta. Ayudaría también observar videos de corralejas en Sincelejo, en Carrillo y armar en la casa un fandango o baile con velas alrededor de la música desplazándose en sentido contrario a las manecillas del reloj (Valencia, 2007: 10).

En la medida en que los propietarios de las emisoras de la Costa Atlántica y en especial de Montería, Sincelejo y los departamentos de Córdoba y Sucre asumieron una identidad regional en torno a las bandas pelayeras, comenzaron a transmitir semanalmente programas de una o dos horas con música de bandas pelayeras (Valencia, 2007). A la par de este proceso, tuvo lugar la grabación de bandas sinuanas, por ejemplo, de 1975 a 1979, la Banda Laguneta de San Pelayo grabó ocho discos de larga duración (Loteró, 1989: 53). En ese devenir se da la consolidación de compositores referentes en el porro colombiano como Lucho Bermúdez.<sup>6</sup>

Muchas bandas pelayeras, sobre todo en la década de 1980, existieron solo en nombre, el cual las identificaba como producto cultural; los músicos y el director se incorporaban solo durante las grabaciones de los discos (Alzate, 1980: 23). El fenómeno no es nuevo en Latinoamérica, en Sinaloa sucedió algo semejante durante la década de 1990, cuando Hugos Digital de Pony Loredó, en Los Mochis recurría a los mismos ejecutantes, quienes materializaban productos discográficos de distintas bandas “estilo sinaloense”. Es una de las razones que explica la homogeneización musical reciente de las “bandas comerciales” mexicanas, teniendo en El Recodo de Cruz Lizárraga, a la “madre de todas las bandas”.

### **Institucionalización de las bandas en Colombia**

Cabe preguntarse en qué momento y de qué manera el Estado colombiano se vincula con las bandas pelayeras, y cuál es la relación de éstas con las bandas académicas en la invención de una tradición de bandas de viento en Colombia. Son cuestiones que enseguida atenderé con puntualidad, a partir del desarrollo de argumentos explicativos.

Si bien, en 1958 el Instituto Colombiano de Cultura apoyó económicamente a 300 bandas como la de El Socorro (Cárdenas, 2003: 3); fue en 1975 que el movimiento de bandas en Colombia experimentó un impulso trascendental al nacer el

---

6 Luis Eduardo Bermúdez Acosta (1912-1994), fue clarinetista, director de orquesta y uno de los compositores colombianos más importantes del siglo xx (Pagano, 2010: 8).

Concurso Nacional de Bandas colombianas en Paipa.<sup>7</sup> En 2004 cobra vida jurídica la Corporación Concurso Nacional de Bandas de Música Paipa, Corbandas mediante Resolución N.º 1262 del 22 de septiembre de 2004, emanada del Ministerio de Cultura, “se declara al Concurso Nacional de Bandas de Paipa, Boyacá, como Bien Cultural de Carácter Nacional” (Serrano, 2009: 1), con cinco categorías: juvenil, mayores, fiestera o popular, especiales y universitarias o profesionales.

Antes de que se institucionalizara la formación de bandas sinfónicas colombianas, estas gozaban de una vida efímera, generalmente por falta de directores capacitados.

El manual para la gestión de bandas-escuela (Ortiz, 2005), editado en 2005, destaca la importancia del director de banda, en la institucionalización de las bandas de viento sinfónicas colombianas; según este documento, el director de banda es el principal recurso por ser el responsable de cristalizar el proyecto de formación y práctica musical. La Alcaldía debe vincular laboralmente al director, puesto que él crea y consolida la banda-escuela, responde por su calidad artística y educativa, y adelanta una labor permanente de gestión para que el proceso bandístico se fortalezca y sea sostenible (Morales, 2005: 20). En tanto el proyecto de bandas de viento sinfónicas colombianas fue creciendo, se requirió de la participación de otros profesores que apoyaron la labor formativa del director, lo cual ha permitido atender mayor número de niños y jóvenes, tanto en la cabecera municipal como en la zona rural.

Hacia el exterior, el Estado colombiano construye una identidad y una tradición bandística imitando modelos europeos. En el discurso del Estado pareciera que la tradición de bandas con formato sinfónico o culto antiquísima (al igual que sus directores, promotores y funcionarios de cultura). La verdad es que este proceso de invención comenzó a moldearse con mayor determinación y recursos a partir de la década de 1970 con la institucionalización del Concurso de Paipa.

La invención de una tradición bandística vinculada a las “bellas artes” en Colombia, es muy reciente. Además de ello, existe otro elemento para destacar de suma importancia: la negación de la importancia histórica de las bandas pelayeras. Para el Estado colombiano las bandas pelayeras no justifican atención por estar conformadas por “músicos aficionados, por obreros, zapateros, campesinos y adultos mayores que se reúnen a hacer música con limitaciones de orden técnico” (Marulanda, 2009: 3).

En esta lógica, el Estado colombiano apoya a bandas colegiales y dependientes de casas de cultura. Los recursos se destinan a formar niños y jóvenes que puedan

---

7 También existe el Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez que se realiza anualmente en el mes de junio en un poblado del Valle del Cauca llamado Ginebra. De ahí era Benigno Mono Núñez, que hace 37 años le dio vida a ese concurso. La especialidad de este evento es la música de la región andina colombiana. Su concurso gemelo es el Paipa, con la misma antigüedad. El primero es un festival de cuerdas y voces, mientras que el segundo se concentra en la promoción de las bandas de viento (Morantes, 2009: 2).

ser moldeados entorno a una tradición de reciente invención, fenómeno que tiene sus aristas positivas como veremos adelante. Así, “el Festival de Paipa es un premio para las bandas más destacadas de cada región, que amen de haberse desarrollado musicalmente, también fueron las agrupaciones con mayor gestión y con mejor dotación instrumental” (Marulanda, 2009: 3). Al Festival de Paipa asisten 35 bandas de toda Colombia, arreglistas, compositores y directores con formación de conservatorio. Año tras año, el Concurso de Paipa involucra a 1.800 músicos participantes y a 540 músicos asesores que se encargan de la profesionalización (Serrano, 2009: 3).

Otra parte importante en la construcción de una tradición bandística colombiana, está en la creación de nuevo repertorio que se aleje de la tradición pelayera y fomentar la composición en formato sinfónico. El Estado colombiano construye una tradición *culta* destruyendo otra de esencia campesina. Esta invención se institucionaliza sobre la negación de lo indígena, en el sometimiento de lo africano, en el desprecio por lo viejo y en la supremacía de lo europeo.<sup>8</sup>

No obstante, tiene lugar una resistencia cultural por parte de las nuevas generaciones de músicos pelayeros; la invención de la tradición no se desarrolla de manera homogénea. Una forma de resistencia que han encontrado los músicos sabaneros consiste en adoptar el formato de bandas pelayeras durante los concursos de Paipa. Son bandas de niños y jóvenes pertenecientes a los departamentos de Sucre, Córdoba y parte de Bolívar, formados bajo el amparo del Estado y pertenecientes a bandas de colegios e instituciones educativas públicas. Dicha resistencia cultural se materializa en la vestimenta, en el uso del sombrero vuelteao y en la inclusión de porros y fandangos durante las presentaciones de las bandas, sobre todo en la categoría de bandas fiesteras.

Los festivales de Sincelejo y San Pelayo, epicentro de las bandas pelayeras, no reciben financiamiento económico ni acompañamiento técnico por parte del Estado colombiano. Los recursos estatales, en materia bandística, se concentran en el Festival de Paipa, considerado el gran evento nacional, donde confluyen bandas de toda Colombia. Como es entendible, en la construcción de esta tradición inventada entorno a las bandas sinfónicas, el Estado colombiano ha invertido un presupuesto importante que atiende la formación de niños y jóvenes, la adquisición de instrumentos y la capacitación de directores.

Para Carlos Javier Morantes Niño, presentador desde hace años del Festival de Paipa, “lo mejor es que la generación de músicos viejos colombianos muera para que sus espacios sean ocupados por niños y jóvenes. Gracias a las bandas de viento, los jóvenes ocupan su tiempo en cuestiones productivas: la música se convirtió en su estilo de vida” (Morantes, 2009: 5).

---

8 Aunque es claro que existe una contracultura emanada del pueblo, la cual al menos en parte, está relacionada con México y sus representaciones.

Este mismo autor recuerda que en 2003, se lanzó por primera vez la convocatoria para conformar bandas de viento sinfónicas en Duitama, Paipa y Sogamoso. Los niños y jóvenes seleccionados debían ser pobres pensando en forjarles un oficio. A la primera convocatoria respondieron más de 600 niños y jóvenes; luego de 12 meses nació la Banda Juvenil de Duitama que posteriormente se transformó en la Banda Sinfónica Juvenil del mismo departamento (Morantes, 2009: 5).

Cientos de niños quedaron fuera, entonces se formó un programa nacional que decretó la existencia de una primera etapa formativa llamada *prebanda*, iniciación para quienes no tenían ningún sentido musical; luego vino la banda infantil y la juvenil. El fuerte en cada departamento es la banda juvenil porque es la que participa en concursos regionales y nacionales como el de Tocancipá celebrado en septiembre y el de Paipa en octubre.

Para llegar a Paipa las bandas van pasando eliminatorias. El movimiento bandístico inicia con la conformación de una banda municipal, que muchas veces proviene de colegios. Luego se convoca a concursos departamentales que son eliminatorias para llegar al nacional. En el mes de abril, en Boyacá se hace la eliminatoria a través del concurso departamental; las bandas participantes vienen de encuentros zonales. Boyacá está dividida en once provincias, en cada provincia se reúnen los municipios, se hace la eliminatoria y se escoge una banda por provincia y para cada categoría. Las ganadoras representan a sus regiones en el Festival de Paipa (Boyacá), movimiento bandístico más importante, detrás de él vienen los concursos de Villeta, Tocancipá y La Mesa, en el departamento de Cundinamarca.

Lo anterior nos lleva al siguiente punto: explicar la invención de esta tradición bandística todavía en construcción, concibiéndola como parte de una propuesta emanada de círculos intelectuales colombianos, misma que tiene que ver con los usos del arte en los procesos de paz. Ana María Ochoa Gautier nos da luces sobre la problemática. Para ella, la construcción de la paz tiene una dimensión cultural, ante todo. De lo que se trata es de construir la paz desde la cultura y no desde la promoción de la violencia. Para la teórica colombiana, las artes conducen a las sociedades a niveles cívicos de convivencia (Ochoa, 2003: 143).

Sin embargo, Carlos Miñana Blasco, asumiendo una postura crítica replantea la discusión y evidencia las contradicciones de los usos de las artes en los procesos de paz:

En artes existe el Plan de música para la convivencia. Esta idea hermosa presupone que el arte posee una fuerza o capacidad casi mágica para producir determinados efectos personales y sociales en quienes de alguna manera lo practicamos, disfrutamos o sufrimos. Sin embargo, hay también evidencias de que el arte se ha usado históricamente y se usa hoy con la intención de producir comportamientos que no siempre son aceptados o vistos como deseables por todos. Niños y jóvenes guerrilleros y paramilitares abrazan sus guitarras en el descanso de la batalla. Mientras unos usan el arte en forma terapéutica, más de un artista ha tenido que ir a terapia. Si el arte realmente garantizara mejores personas, los mejores artistas y educadores artísticos serían también los mejores en sus sociedades (Miñana, 2006: 165).

Si bien es cierto que la construcción de una tradición bandística inventada por el Estado colombiano tiene el rostro humano de la paz, es cuestionable la exclusión de las otras colombianas y la imposición de la cultura hegemónica, la de los blancos. Resulta llamativo que sea el departamento de Caldas punta de lanza en esta invención, y lo es porque ciudades como Manizales y Medellín pertenecen al eje cafetalero, también forman parte de la región con más población blanca y con mayor poderío económico.

Las bandas de viento, en sentido moderno, nacieron en Europa, son producto de la revolución industrial de finales del siglo XIX; también son la agrupación instrumentista más europea arraigada en todas las latitudes latinoamericanas. Es muy claro que la misma naturaleza y origen de las bandas de viento influyó, al menos parcialmente, en la decisión del Estado colombiano de adoptarlas como centro de su invención cultural y forma parte de la reafirmación identitaria de las elites colombianas respecto a Europa. El Estado colombiano sigue construyendo su identidad mirando hacia Europa y no hacia Latinoamérica, lo cual no es malo ni criticable, pero hacerlo notar es importante.

Esta admiración por Europa y lo europeo quedó en evidencia en el primer número de la revista *Bandas*, editada en junio de 2007. En ella se incluyen dos artículos, el primero tiene que ver con la experiencia profesional de Frank de Vuyst, músico belga formado en los conservatorios de Maastricht y Tilburg, Holanda, quien como director musical presenta su visión sobre el movimiento bandístico colombiano. La respuesta de Vuyst es contundente: en Europa no conocen a las bandas de viento colombianas, ni latinoamericanas, si acaso conocen poco sobre EE. UU. (Vuyst, 2007: 16). El segundo artículo es una reseña sobre un viaje hecho por una banda infantil de Neira (Caldas) a Francia durante el verano del 2006. Ambos manuscritos develan el interés que el Estado colombiano tiene en ligar el movimiento bandístico cafetalero con Europa.

El discurso de Estado, en torno al cual se ha ido construyendo esta tradición, ha causado impacto entre los colombianos educados, entre los músicos participantes de bandas de viento y, sobre todo, entre las nuevas generaciones de niños y jóvenes colombianos. La principal razón por la que las bandas de viento colombianas han sido asociadas con la paz, se justifica en la historia reciente del país cafetalero, donde la violencia se convirtió en algo normal y característico. Al construir esta tradición, lo que busca el Estado colombiano es lograr impacto entre las nuevas generaciones de colombianos, pero sobre todo cambiar la visión que se tiene en el mundo sobre su nación. El movimiento bandístico colombiano se ancla en la tradición de bandas europeas, sin renunciar a la búsqueda constante de una identidad colombiana que los cohesione.

Ejemplos de este discurso de Estado, tuvieron lugar en octubre de 2009 durante la celebración del XXXV Concurso Nacional de Bandas Musicales en Paipa. Durante la inauguración del evento autoridades colombianas expresaron en sus alegatos la necesidad de seguir fomentando la paz en Colombia, empuñando un instrumento

y no un arma. María Claudia López Sorzano, viceministra de cultura, señaló que “desde el 2004 el Ministerio de Cultura declaró el Concurso Nacional de Bandas de Paipa como Bien de Interés Cultural de carácter nacional y desde marzo de 2008 quedó incluido en la lista del patrimonio cultural inmaterial de Colombia”. Agregó que “el Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura ha fortalecido, desde 2003, su presencia en todos los municipios de Colombia. Cerca de 43 mil niños y jóvenes se han beneficiado de este Plan que ha formado a músicos y docentes de cerca de 850 municipios de Colombia” (López, 2009: 1).

José Rozo Millán, Gobernador de Boyacá, precisó que las bandas de viento se “convirtieron en estrategia pedagógica y espacio propicio para formar en valores, estimular el crecimiento personal y preparar a los estudiantes para la sana convivencia, además de convertirse en opción de vida profesional para los jóvenes y modelo pionero y pedagógico no solo en Colombia, sino en toda Latinoamérica”. Rozo Millán considera que en tiempos convulsionados, las bandas se convierten en una opción para la formación académica y “proyección profesional que genera disciplina, dedicación y amor” (Rozo, 2009: 3).

Si pensamos históricamente esta vinculación de la música con la no violencia, nos percatamos de que es una preocupación cíclica, pues al finalizar el siglo XVI se importaban chirimías, sacabuches y bajones para uso exclusivo de las órdenes religiosas en América. En aquella época la premisa era “un aborigen que tome un instrumento musical nunca empuñará un arco” (Zambrano, 2008: 23) hoy el Estado colombiano dice, “es mejor quitarle niños a la violencia para entregárselos a la paz” (23). Interesante esta continuidad histórica en los usos de las músicas, y en general del arte, como solución a la violencia reinante en Colombia. Programa, que desde luego, está siendo apropiado por naciones como la mexicana que también se encuentra inmersa en la violencia, a causa de las pugnas entre narcotraficantes, a la doble moral estadounidense, a la corrupción añeja y a la incapacidad de la clase política mexicana. La concreción de este proyecto cultural retomado de Colombia se está dando en el país mariachero, gracias y debido a la promoción de Televisión Azteca, de su director general Ricardo Salinas Pliego y su Orquesta Esperanza Azteca; misma que hoy se encuentra integrada a los proyectos culturales de los estados de Guanajuato, Sinaloa, Puebla y la Ciudad de México; el objetivo del Estado mexicano es el mismo: quitar niños a la guerra y entregárselos a la paz.

Existen opiniones de otros actores que permiten ver el impacto del discurso del Estado colombiano sobre los usos sociales y la importancia de las bandas de viento. Gerardo Beltrán Cruz, director de banda, arguye que estas tienen un papel importante porque se vinculan a los jóvenes con las músicas. Igualmente considera valioso que el Estado colombiano apueste a la formación de niños y jóvenes porque éstos corren el riesgo de ser tentados por la violencia; para él, “un niño que ejecuta un instrumento se aleja de odios, de sentimientos de guerra y lo más importante, contribuirá a la paz de Colombia. Las bandas de viento promueven la tolerancia, alejan del vicio, de las drogas y de la guerrilla” (Beltrán, 2009: 1).

María Rosa Machado, Coordinadora del Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura de Colombia, de 1998 a 2006, afirma que en la última década se ha avanzado mucho en la apropiación del proyecto por parte de pueblos y localidades colombianas. Hoy existen comunidades sensibles a la música, como sucede con Tocancipá, donde todo el pueblo tiene que ver con la escuela de música. Su idea es que en la medida que existan más personas enamoradas del proyecto, habrá más futuro para las bandas sinfónicas en Colombia. Para ella, la permanencia del proyecto bandístico es importante porque en estas agrupaciones instrumentistas se encuentran los futuros gobernantes de Colombia (Machado, 2007: 4).

Por su parte, José Patricio Rey González, músico colombiano de 15 años de edad, perteneciente a una banda de San Pelayo, Córdoba, se involucro con la música a los 12 años, a través de una banda de viento, y lo hizo porque en su pueblo existe una escuela de bellas artes, donde recibió clases y se le facilitó una trompeta para su aprendizaje. Rey González afirma que en estos pueblos el Estado colombiano les apoya con instrumentación profesional para la conformación y desarrollo de sus bandas de viento (Rey, 2009: 3).

De lo anterior se desprende lo argumentado por María Claudia López Sorzano, Viceministra de Cultura del Estado colombiano, durante la inauguración del xxxv Concurso Nacional de Bandas Musicales Paipa 2009, para ella la iniciación musical va de los 8 a los 10 años, el desarrollo instrumental de los 11 a los 13 años y el perfeccionamiento de los 14 a los 18 años de edad. Agregó que están haciendo énfasis en la dotación instrumental para las bandas, capacitación y divulgación, eventos departamentales, nacionales y proyección internacional como sucedió en la 30ª edición del Festival Internacional Cervantino celebrado en Guanajuato, México, del 13 de octubre al 7 de noviembre del mediático 2010. Para López Sorzano, un asunto pendiente es el avance en la implementación de escuelas de formación musical en instituciones educativas públicas y privadas; otro vacío es la retroalimentación de las bandas de viento colombianas con sus símiles europeas, y en un segundo plano con las bandas de países latinoamericanos (López, 2009: 5).

El trabajo de banda se ve como una opción para niños y jóvenes, esto es particularmente fuerte en el departamento de Caldas que dio inicio a su Programa Departamental de Bandas en 1980. Es una iniciativa que nació en la Secretaría de Educación. Actualmente, las bandas de viento hacen parte de los programas académicos en las instituciones educativas pertenecientes al departamento de Caldas. Es un modelo que otros departamentos han buscado seguir porque tienen muy claro hacia dónde van, musical y socialmente hablando. El movimiento bandístico colombiano sigue creciendo, tanto que para 2009 ya existían 1.200 bandas esparcidas por todo el territorio colombiano; la mayor preocupación es tener muchas escuelas de enseñanza musical funcionando y así ampliar la cobertura (Marulanda, 2009: 1).

María Rosa Machado considera que durante su gestión como Coordinadora del Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura de Colombia (1998-2006),

hubo un logro significativo en el crecimiento musical del movimiento bandístico colombiano. Para ella, es innegable la diferencia en nivel y calidad interpretativa entre las bandas de hace diez años y las de hoy. También se logró ampliación en la cobertura, tanto que el movimiento bandístico creció en 150% en la última década. Igualmente se concretó la ampliación del margen generacional de los músicos, al punto que actualmente la mayoría de los músicos que integran las bandas colombianas son niños y adolescentes. Una de las claves estuvo en impulsar el concepto banda-escuela, base para construir el modelo formativo para los directores de bandas, de quienes depende el éxito del proyecto bandístico (Machado, 2007: 5).

Sin embargo, resulta contradictorio que hoy en día, las bandas de pueblo prácticamente han desaparecido y que Colombia haya dejado de tener una Banda Nacional, pues esta desapareció en el año 2002, durante el primer mandato de Álvaro Uribe al frente del ejecutivo colombiano. El gobierno justificó la medida en la racionalización del gasto; Uribe argumentó que no podía mantener, presupuestalmente, a la Orquesta Sinfónica Nacional y a la Banda Sinfónica Nacional. Entonces determinó la desaparición de la segunda. Con la muerte de la Banda Nacional se fueron varias bandas departamentales. El etnomusicólogo español, radicado en Colombia, Carlos Miñana Blasco, señala:

En la última década Colombia ha vivido una situación paradójica: mientras se promulgaban modernas y participativas leyes de cultura (1997), acordes con nuevas y más democráticas constituciones (1991), se producía un recorte significativo en los recursos públicos destinados al área de cultura, artes y patrimonio. Los recortes se han justificado desde la disciplina fiscal y el adelgazamiento del Estado promovidos desde el Fondo Monetario Internacional (FMI). Este argumento se ha aplicado al sector educativo y de salud, pero no al militar, que ha incrementado en forma notoria su presupuesto en el mismo periodo (Miñana, 2006: 170).

La invención de una tradición vinculada a las bandas de viento sinfónicas, por parte del Estado colombiano, quedó ejemplificada en el pasado xxxviii Festival Internacional Cervantino, celebrado en el año 2010 en la ciudad de Guanajuato. Colombia fue el país invitado. En la programación del evento las bandas resaltaron, llamativamente desplazaron al vallenato, al conjunto llanero, a la carranga, y en general a todas las músicas de tradición campesina. Me queda claro que las bandas de viento son la apropiación y también la invención del Estado colombiano en su legítima búsqueda de homogeneización cultural de su nación, a través de las músicas. En ese sentido, México le lleva más de 80 años de ventaja, pues desde la década de 1930 comenzó la institucionalización de la mexicanidad.

El Estado colombiano concentra sus recursos en la conformación y mantenimiento de bandas departamentales de carácter sinfónico, por ello el Ministerio de Cultura está desarrollando el Plan de música para la convivencia (PNMC), perteneciente al Programa Nacional de Bandas (PNB); en el proceso también participan ONG. En este

formato sinfónico, se está cultivando la música clásica colombiana, la cual se ha desarrollado gracias al talento de músicos colombianos como Victoriano Valencia Rincón y Omar Romero Garay. Incluso, cuando las piezas arregladas no son colombianas, lo son en tanto la apropiación, ejecución e interpretación que hacen de ellas los músicos cafetaleros en foros como el de Paipa, el de Tocancipá, el de Duitama y el de Caldas.

Una parte importante en la construcción estatal de una tradición en torno a las bandas de viento formato sinfónico, está en la grabación de repertorio. Hasta el momento, el Estado colombiano ha promovido y financiado cinco discos, el primero de ellos editado en 1997, mientras que la quinta recopilación comenzó a circular entre músicos y académicos en 2006; los cinco discos salieron con el sello Corbandas. Desde el primer disco se hace evidente la relación de las bandas de viento colombianas con la música por la paz de Colombia, fondo mixto de cultura. Las bandas participantes en la primera grabación fueron la Banda Juvenil de Paipa departamento de Boyacá, Banda Integrada Jardín-Bolívar departamento de Antioquia, Banda Colegio Redentorista de Manizales y la Banda Juvenil de Chinchiná departamento de Caldas; los directores de estas organizaciones instrumentistas fueron Ciro Enrique Duarte (Paipa), Carlos Fernando López (Jardín-Bolívar), Neftaly Alonso Loaiza (Manizales) y Jorge Mario Raigoza (Chinchiná).<sup>9</sup>

Para Jorge Alberto Herrera Jaime, Gerente de Corbandas en el año de 1997, el mérito de las grabaciones radica en la elevada exigencia y en el hecho que sean niños y jóvenes los protagonistas de un compendio antológico de melodías colombianas y del repertorio universal. Por ejemplo, la Banda Estudiantil de Música Colegio Redentorista de Manizales departamento de Caldas, se fundó en 1991, su edad promedio es de 16,30 años. Las palabras del funcionario nos permiten corroborar lo ya señalado en otro momento del artículo, en relación con la importancia que los niños y jóvenes tienen en la construcción de esta nueva tradición musical colombiana anclada en las bandas de viento sinfónicas. Estos discos se elaboraron a partir de una selección de las bandas más destacadas.<sup>10</sup>

## Conclusión

Eric Hobsbawm afirma que muchas tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son recientes en su origen, y a veces inventadas. Numerosas tradiciones inventadas son difíciles de ubicar porque emergen y se establecen con rapidez (Hobsbawm, 2002: 7). Es el caso de nuestro objeto, las bandas de viento se convirtieron en una tradición inventada por el Estado colombiano. La invención de esta tradición bandística co-

9 Música por la paz de Colombia Vol. I, *Selección de bandas ganadoras en el concurso nacional de Paipa*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997.

10 Idem.

lombiana tiene que ver con la construcción de una identidad. La banda de viento es la agrupación instrumentista ideal para promover la identidad colombiana, de acuerdo con el Estado colombiano, fundamentalmente por la promoción y sustento que estas organizaciones instrumentistas dan a la colectividad. Las bandas de viento, en Colombia, son un interesante caso de invención contemporánea de una tradición anclada a la música y sus representaciones.

### Referencias bibliográficas

- Ángelo Salas, Marcos (1998). *Banda Departamental de Músicas de Nariño*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Nariño, Colombia.
- Alzate, Alberto (1980). *El músico de banda*. América Latina, Montería, Colombia.
- Beltrán Cruz, Gerardo [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Bandas de viento colombianas*.
- Cárdenas Portinari, Mauricio (2003). "Las bandas. Estudio de la realidad musical en Colombia". En: *Centro Colombiano de Documentación Musical*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, 6 pp.
- Castillo, Juan Emilio (2001). "Bandas de música. Patrimonio vivo" (2001). En *La Boza*, N.º 1, Barrancabermeja, abril de 2001, pp. 5-7.
- Fals Borda, Orlando (1986). *Historia de la costa Vol. IV*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Fortich Díaz, William (2001). "Aproximación a las bandas pelayeras". En: *Centro Colombiano de Documentación Musical*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, 15 pp.
- García Ramírez, Juan Pedro (1980). "Cinco siglos de bandas en México". En: *Archivo Histórico de San Luis Potosí* (AHESLP), México, 1980, 10 pp.
- Herbert, Trevor (1991). "Nineteenth century bands: the making of a movement". En: *The brass band movement in the nineteenth and twentieth centuries*, T. Herbert, editor, Open University Press, Buckingham.
- Hobsbawm, Eric (2002). *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona, España.
- López Sorzano, María Claudia (2009). "Palabras viceministra de cultura". En: *xxxv Concurso Nacional de Bandas Musicales Paipa*.
- Lotero Botero, Amparo (1989). "El porro pelayero. De las gaitas y tambores a las bandas de viento". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N.º 18, Banco de la República, Bogotá, Colombia, pp. 48-56.
- Machado, María Rosa (2007). "El movimiento de bandas en Colombia". En: *Bandas*, N.º 1, Ministerio de Cultura, Bogotá, pp. 4-7.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (2009). "Estudio preliminar". En: *Identidades de viento*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.
- Marulanda, Juan Carlos [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Bandas de viento colombianas*.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación (1880-1911)*. Gobierno del Estado de Michoacán, Morelia, México.
- Miller, Jorge (2009). "Brass bands". En: *Musical instruments*, Londres, Inglaterra.

- Miñana Blasco, Carlos (2006). “¿Arte para la convivencia?”. En: *vii Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, pp. 165-198.
- Morantes Niño, Carlos Javier [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Bandas de viento colombianas*.
- Música por la paz de Colombia Vol. I (1997). *Selección de bandas ganadoras en el concurso nacional de Paipa*. Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003). “Los usos del arte y la cultura en los procesos de paz”. En: *Entre los deseos y los derechos*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia, pp. 137-173.
- Ortiz Morales, Néstor (2005). *Manual para la gestión de bandas-escuela de música* (2005). Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, 20 pp.
- Pagano, Juan Emilio (2010). “Banco virtual de partituras para banda”. Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, 8 pp.
- Pardo, Andrés (1993). “Bandas”. En: *Centro Colombiano de Documentación Musical*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, 12 pp.
- Reuter, Jas (1981). *La música popular de México*. Panorama, México.
- Rey González, José Patricio [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Bandas de viento colombianas*.
- Rozo Millán, José (2009). “Homenaje al departamento de Caldas”. En: xxxv Concurso Nacional de Bandas Musicales Paipa.
- Sanromán, Jaime (2007). “Música tradicional, industria discográfica y globalización”. En: *Revista Antropológica*, N.º 80, INAH, México.
- Serrano Montero, Katerine (2009). “35 años apoyando la cultura musical de Colombia”. En: *Programa del xxv Concurso Nacional de Bandas Musicales*, Paipa, Colombia.
- Simonett, Helena (2004). *Historia de la música de banda*. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, Mazatlán, México.
- Smith, Susan J (1997). “Beyond Geographys visible worlds: A cultural politics of music”. En: *Progress in human geography*, N.º 21, pp. 502-518.
- Tuckerman, Henry Theodore (2009). “Military bands”. En: *Musical instruments*, Londres.
- Urzola Hernández, Julio (1988). “Porros y fandangos en el nuevo milenio”. En: *Centro Colombiano de Documentación Musical*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia.
- Valencia Rincón, Victoriano (2007). “Porros y fandangos en las bandas pelayeras”. En: *Bandas*, N.º 1, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, pp. 10-15.
- Vuyst, Frank (2007). “Mi experiencia en las bandas”. En: *Bandas*, N.º 1, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, pp. 16-19.
- Zambrano Serrano, Gerardo (2008). “Bandas en Colombia”. En: *Bandas*, N.º 3, Bogotá, Colombia, pp. 22-25.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Bandas en Colombia II Parte”. En: *Bandas*, N.º 4, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia, pp. 24-27.
- Zapata Cuéncar, Heriberto (1962). *Compositores colombianos*. Carpel, Medellín.