

Políticas públicas culturales en la experiencia de los músicos de bandas payeras de Córdoba, Colombia, 1991-2010: impactos y resistencias

Public Cultural Policies and the Experience of Bandas Payeras Musicians in Córdoba, Colombia (1991-2010): Impacts and Resistance

Políticas públicas culturais na experiência dos músicos de bandas payeras de Córdoba, Colômbia, 1991-2010: impactos e resistências

.....

Recibido: 17/09/2024 • Aprobado: 19/05/2025 • Publicado: 01/09/2025

Maria José Alviar Cerón

Universidad de Córdoba, Montería, Colombia

mariaalviarc@correo.unicordoba.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-1347-2384>

Resumen

A partir de un enfoque etnográfico, busco describir y reflexionar acerca del impacto generado por la instrumentalización de políticas públicas culturales en la práctica de los músicos de bandas payeras entre 1991 y 2010. A través del análisis muestro la dificultad de los entes estatales de la cultura en Colombia para comprender las lógicas propias de este tipo de agrupaciones y la forma en la que tal dificultad generó una serie de tensiones que devino en transformaciones de su práctica. Así, pretendo aportar a la discusión sobre las distancias entre las propuestas de la política pública y su operativización en un marco estatal marcadamente centralista. A manera de conclusión, destaco cómo la instalación de criterios de calidad excluyentes aportó a la construcción de un discurso que señaló claramente la inferioridad de los músicos de bandas payeras frente a los de otras prácticas musicales del país.

Palabras clave: bandas payeras, giro multicultural, música tradicional, política pública, transformación cultural

Abstract

Using an ethnographic approach, this article describes and reflects on the impact of the implementation of public cultural policies on the practices of *bandas pelayeras* musicians between 1991 and 2010. The analysis reveals the difficulties faced by Colombian state cultural institutions in understanding the internal logic of these musical groups, and how such limitations gave rise to tensions that ultimately transformed their practices. This study contributes to the discussion on the disconnect between cultural policy design and its implementation within a strongly centralized state framework. In conclusion, the article highlights how the imposition of exclusionary quality standards contributed to the construction of a discourse that positioned *bandas pelayeras* musicians as inferior to those involved in other musical traditions in the country.

Keywords: *bandas pelayeras*, multicultural turn, traditional music, public policy, cultural transformation

Resumo

A partir de uma abordagem etnográfica, procuro descrever e refletir sobre o impacto gerado pela instrumentalização de políticas públicas culturais na prática de músicos de bandas *pelayeras* nas décadas de 1990 e de 2000. Através da análise mostro a dificuldade das instituições estatais da cultura na Colômbia para compreender as lógicas próprias deste tipo de grupos e a forma como a cultura gerou uma série de tensões que levaram a transformações em sua prática. Assim, pretendo contribuir para a discussão sobre os distanciamentos entre as propostas de políticas públicas e a sua operacionalização em um quadro estatal marcadamente centralista. Como conclusão, destaco a forma em que a instalação de critérios de qualidade excludentes tornou-se um discurso de desvantagem para os músicos das bandas *pelayeras* em relação aos de outras práticas musicais do país.

Palavras-chave: *bandas pelayeras*, virada multicultural, música tradicional, políticas públicas, transformação cultural

Introducción

El interés en la valoración de la diversidad, propio de la geopolítica internacional del siglo XXI, perfila un momento indicado para conversar sobre los modos en los que han sido reconocidas las formas de ser, de hacer, de sonar y de transmitir músicas consideradas elementos de representación regional en Colombia. Más aún, las reflexiones sobre las políticas públicas, tanto las que emergen de los movimientos sociales como las propuestas por el Estado, con su consecuente instrumentalización, han interesado a disciplinas como la antropología, la sociología y los estudios culturales (Escobar 2010; Escobar *et al.* 2001; Hankins y Yeh 2016; Shore 2010), así como a la etnomusicología (Arango 2009; Ochoa 2003b), durante las últimas décadas. A partir de estas reflexiones podemos observar cómo estos

ejercicios, que han estado marcados por distancias muchas veces insalvables, develan desacuerdos epistémicos fuertemente arraigados en los regímenes de verdad¹ (Foucault 1977) que se instalan en el imaginario de la nación existente en Colombia. La situación, además, se refuerza en el plano aural (Ochoa 2014) con las distancias que implican ciertos calificativos de *tradición* atribuidos a músicas que, al mismo tiempo que se reconocen como representativas a nivel político local o regional, son impactadas por el poder de la diferencia (Alviar Cerón 2018).

Así, en el plano político, surgiría una transición particular demarcada por el giro multiculturalista en Colombia, signado en la promulgación de la Constitución de 1991. Los diálogos que se establecieron entre las instituciones estatales y los actores del sistema musical de las bandas pelayeras² del Caribe durante las siguientes dos décadas constituyen el caso de este artículo. En particular, me interesa discutir las tensiones derivadas de una relación conflictiva caracterizada por las diferencias entre las concepciones sobre el saber musical de los músicos, por un lado, y de quienes participaron en la construcción de las políticas, por el otro, relación que es posible revelar a partir de la reflexión sobre la mirada marcadamente centralista del Estado colombiano.

Desde un enfoque etnográfico que echa mano del análisis documental, propongo estudiar las acciones emprendidas por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y por el Ministerio de Cultura a partir de la política pública (Rey 2009). Dicha interpretación se apoya en un trabajo de campo extenso, desarrollado para mi investigación doctoral, entre los años 2016 y 2017, cuyo epicentro estuvo en San Pelayo, Córdoba, y que llevé a cabo con los actores de las bandas pelayeras, agrupaciones musicales que centran su actividad en la vida social y festiva de las poblaciones de este territorio, en especial en fiestas patronales, festivales, concursos y celebraciones del ciclo de vida. Allí, el porro, como género musical nuclear, constituye un elemento de representación a nivel político, particularmente desde la separación de estos departamentos del Bolívar Grande, a mediados del siglo XX, situación que sustenta en parte la importante significación social y la vigencia de su práctica.

1 El concepto foucaultiano de *régimen de verdad* se refiere a la existencia de ideales regulatorios que establecen los criterios de lo que existe legítimamente y lo que no, en términos de una construcción social mediada por relaciones de poder.

2 Si bien la denominación de las agrupaciones como *bandas pelayeras* ha causado algunas disputas, he decidido usar este término debido a que, tanto en el ámbito regional como en el nacional, permite identificar a las bandas en cuestión. El término, además de aludir al mito más difundido sobre el origen de las bandas, también concuerda con la realización del Festival Nacional del Porro en el municipio de San Pelayo, Córdoba, desde 1977.

En el desarrollo de este trabajo hubo múltiples y variadas experiencias de observación participante, incluyendo entrevistas y grupos focales con alrededor de quince músicos jóvenes, trece maestros reconocidos de la música de bandas, cinco profesores universitarios de la región, así como cinco personas que intervinieron en la construcción y puesta en marcha de las políticas públicas, tanto desde el centro del país como en la región, durante las décadas antes mencionadas. Este análisis considera, además, las acciones que otros agentes, como los investigadores de la región, los festivales y concursos, e incluso los entes de gobierno locales emprendieron en el periodo estudiado. Sin embargo, se basa en la experiencia de los músicos de bandas, quienes en sus relatos hacen precisiones sobre las cuales me interesa reflexionar.

Debo resaltar que el desarrollo de la investigación implicó un reto particular en relación con el control epistemológico, dadas las fuertes cargas emocionales que se desprenden de mi propia situación como investigadora. En este sentido, es importante reconocer mis acercamientos a la región a partir del año 2008, que se han vertido en consideraciones construidas desde la mirada etnográfica en trabajos anteriores (Alviar Cerón 2018). Tal como plantea Donna Haraway, “ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas”³ (Haraway 1995) y el reconocimiento de ese lugar es la única forma posible de crear conocimiento a partir de la toma de postura desde la parcialidad. Más aún, dentro de mi trabajo ha resultado esencial comprender la escucha con base en la condición de horizontalidad (Rufer 2012). Esta condición se deriva de la plena consciencia acerca de la construcción de vínculos entre las personas con las que trabajo y mi propio lugar en su vida, con el fin de observar las posibles rutas para el trabajo en común.

El documento se articula en cuatro partes. La primera desarrolla una fundamentación conceptual para discutir la instalación de los marcos de validación del conocimiento en medio del giro multicultural propio de las políticas públicas del momento histórico en el país. La segunda presenta en detalle las experiencias de los actores a través de un relato que teje lo acontecido tanto en las instituciones estatales como en el territorio de las bandas a partir de la incorporación de las bandas pelayeras al Plan Nacional de Bandas. La tercera reflexiona sobre la subsecuente designación de las bandas pelayeras como *tradicionales* y plantea, desde una perspectiva crítica, las particularidades de habitar esta frontera. La sección final propone una discusión que parte de los impactos que tuvo la relación de los actores de las bandas con la institucionalidad en las formas en

3 Todas las traducciones son propias.

que ellos mismos se conciben frente a otros, y considera su proyección vital y profesional en el futuro próximo.

Desarrollo, diversidad y multiculturalidad: las lógicas del pensamiento moderno en la representación de saberes

Para empezar a discutir las lógicas que fundamentan la construcción de políticas públicas y su operacionalización en el entorno micro a partir del giro culturalista que dominó las agendas de las naciones latinoamericanas hacia finales del siglo XX, resulta imperioso apelar a la reflexión sobre la colonialidad del saber como estrategia para el establecimiento de una superioridad naturalizada de ciertos saberes y de las formas para acceder a ellos sobre la base del no reconocimiento de otros saberes (Carvalho y Flórez Flórez 2014; Lander 2000a). Esta forma de asimetría, que se constituye en un ideal de regulación en el sentido foucaultiano, puede ser comprendida, desde la perspectiva de la naturalización, dentro de un marco de autoridad incuestionable basado en dos criterios que han sido suficientemente discutidos por diversos pensadores latinoamericanos. Por un lado, la raza como concepto fundante de la colonialidad del poder (Quijano 2000 y 2007), y por el otro, la construcción de una relación entre saberes y sus portadores, anidada en la creencia de una superioridad ontológica creada y difuminada desde un punto cero eurocentrado (Castro-Gómez 2007).

Como bien han planteado Bohlman y Radano (2000), esta tensión puede observarse también en relaciones de diferencia musical derivadas de esas asimetrías. En particular en Colombia, es evidente la instalación del campo educativo musical, a partir del siglo XIX, bajo el modelo del conservatorio (Mesa 2013) y la emergencia de estudios sobre músicas no académicas a lo largo del siglo XX, desde miradas marcadamente exotistas, con preocupaciones atadas al folclor como marco conceptual (Miñana 2000)⁴. Más aún, la existencia de este régimen en

-
- 4 Para observar un caso próximo en el Caribe, Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez (2019) han descrito la excesiva taxonomización heredada del afán folclorista todavía vigente en la práctica de los bailes cantaos, situación que devino en la utilización de la palabra *bullerengue* para designar una variedad de prácticas músico-dancísticas, lo que ha llevado a una estandarización sonora particularmente a través de los festivales. Del mismo modo, se han señalado las discrepancias entre las concepciones de los agentes del ámbito académico y las de los actores de las prácticas musicales, presentes en festivales y concursos. Al respecto, vale la pena leer a Bernardo Ciro Gómez (2018), quien revela con detalle formas de homogenización derivadas de la participación de jurados de mirada academicista en festivales del chandé lobano, cosa que además produce tensiones propias de nuevas relaciones de dominación simbólica.

el entorno académico permeó de manera sustancial el ámbito de la política, en una relación casi directa entre el centralismo estatal y el régimen de otredad marcado por la academia eurocéntrica. Así lo plantea Arturo Escobar:

Aunque con variaciones, estas geografías [jerárquicas de raza] fueron claramente establecidas por científicos, políticos, escritores y autoridades desde los tiempos coloniales y fueron adoptadas sin alteraciones significativas por los líderes republicanos después de la Independencia [...]. Las perspectivas más progresistas después de la Independencia visionaron la mezcla de las razas, pero endosando la ineluctable inferioridad de negros e indios constreñidos a sus territorios. (2010, 62)

Para proyectar esta operación hacia la contemporaneidad, resulta crucial tener en cuenta *el desarrollo* como una estrategia transnacional a través de la cual, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se construyeron formas de clasificación geopolítica que continúan esta lógica de diferencia cultural, pero la operacionalizan de maneras diversas por medio de las políticas públicas (Escobar 2007). En este sentido, debemos reconocer que la década de los 1990 constituyó un momento de remesón en términos de la apuesta en la cultura en Colombia, lo cual implicó un giro, a partir de la promulgación de una nueva Constitución en 1991, evidente en Colcultura, entidad que funcionaba como dependencia del Ministerio de Educación desde 1968: “La Constitución [de 1991] coloca a la cultura como fundamento de la nacionalidad, de una nacionalidad construida a partir de la diversidad y la pluralidad de la realidad cultural colombiana” (“La cultura” 1991, 3).

Esta transformación, como lo ha dicho Carolina Santamaría, tuvo importantes repercusiones derivadas del hecho de que Colombia “se redefinió a sí misma como una nación multicultural y pluriétnica” (2007, 10). Esto se pudo observar, en parte, en las maneras en las que el Estado redireccionó sus intereses en la intención de reafirmar lo propio, con la inminente dificultad del desconocimiento de las prácticas culturales regionales (Ochoa 2003a). Por otro lado, las complejas dinámicas que han emergido en las prácticas musicales locales desde ese momento visibilizan negociaciones de conmensurabilidad (Hankins y Yeh 2016) a partir del choque con la globalización derivado de la apertura económica, situación que desató, al mismo tiempo, un conflicto y una oportunidad de resignificación en términos sociales (Ochoa 2003b).

Como vemos, desde la perspectiva del discurso del desarrollo, se plantearon directrices a través de organismos internacionales que iniciaron una instrumentalización de la cultura (Yúdice 2002) en las últimas décadas del siglo XX con miras

a observar su utilidad en el ocultamiento de la violencia en el país. Así, la apuesta política del Estado en búsqueda del reconocimiento de la diversidad devino en el establecimiento de una jerarquización cultural signada por una representación diferenciada de saberes musicales que podemos ver encarnada, en este caso, en la experiencia de los músicos de bandas pelayeras.

Al encuentro con las bandas pelayeras

El mito fundacional más difundido sobre el surgimiento del porro, como género musical característico de estas bandas, expresa que en los primeros años del siglo XX, en San Pelayo, Córdoba, se encontraron músicos de diversos orígenes que se dieron a la tarea de hibridar prácticas sonoras propias de los conjuntos de gaitas, los bailes cantaos y la música centroeuropea de salón para adaptarlas al formato musical de las bandas de viento que hasta ese momento se habían dedicado, principalmente, a labores militares y a acompañar fiestas de la élite (Fortich 2013). La concreción de esta hibridación a través de talleres creativos daría origen al *porro palitiao*, género musical que es reconocido como nuclear en el quehacer de las bandas pelayeras y que, junto con el porro tapao, el fandango, la puya y otros géneros, constituye lo que en la región se denomina *música de bandas*⁵.

Durante un poco menos de un siglo de desarrollo, las bandas pelayeras habían sufrido importantes transformaciones fruto del devenir de su contexto (Alviar Cerón 2015). Investigadores locales han establecido la existencia de al menos tres etapas históricas que se pueden caracterizar a partir de sucesos significativos en el ámbito regional. En la primera, desde la conformación de las bandas iniciales en el cambio del siglo XIX al XX hasta la década de 1930, se dio la llamada *época de oro*, encarnada en una gran actividad creativa que dio pie a la mayoría de las obras musicales que hoy en día son reconocidas como pertenecientes a su tradición. Para Fortich (2013), las luchas partidistas de 1931 sellaron esa primera etapa. Desde entonces y hasta la década de 1970, en un segundo momento, las bandas experimentaron una expansión (Valencia 1999) en la que su práctica empezó a

5 Para un acercamiento al repertorio de las bandas pelayeras, se puede visitar la lista “Porros y fandangos más populares” (2015) del canal de Antonio Martelo Torres en YouTube, así como el grupo de Facebook Somos del Porro (<https://www.facebook.com/Somosdelporro/>). Igualmente, se puede realizar una búsqueda con los nombres de algunas bandas reconocidas, como la Superbanda de Colomboy, la banda María Varilla de San Pelayo, la banda 13 de Enero de Canalete, la banda 11 de Noviembre de Rabolargo, la banda Nueva Esperanza de Manguelito, la banda Nuestra Señora del Rosario de La Doctrina, la banda Juvenil de Chochó y la banda 19 de Marzo de Laguneta.

decaer en términos de posibilidades creativas y dejaron de componerse nuevas obras musicales. Finalmente, la fundación del departamento de Córdoba en 1952, por la separación del Bolívar Grande, y la entrada del folclor en Colombia a partir de los años sesenta (Miñana 2000) darían paso a una transición que se puede ubicar alrededor de la fundación del Festival del Porro pelayero, hoy Festival Nacional del Porro, en 1977. Este festival, atado a la mirada folclorista propia de las últimas décadas del siglo XX en Colombia, tendría impactos visibles por su intención de establecer normas a las que debían ceñirse las bandas para participar en el concurso. La estandarización a nivel del estilo musical y la disputa por los capitales sociales que desde entonces se empezaron a dar entre las bandas de la región son una muestra de las formas en las que operaron los investigadores locales en acuerdo con los festivales y concursos, tal como sucedería en prácticas musicales similares, como el bullerengue (Ochoa y Gómez-Gómez 2019; Rojas 2013), el chandé (Ciro Gómez 2018) y la música de gaita larga (Villamil Ader y Ortega 2021).

Hasta ese momento, la creación, la circulación y el consumo de la música de bandas ocurrían en un mercado básicamente local, pero en medio de intensos procesos de transculturación con prácticas musicales del entorno cercano, como las orquestas tropicales de baile y los grupos de vallenato que durante la década de 1980 iniciaron su camino hacia la comercialización en los circuitos de las industrias musicales. Sin embargo, en la década de 1990 la visibilización de las bandas empezó a cambiar con la llegada de las nuevas directrices de la política pública nacional.

En ese momento, dentro del marco del centralismo institucional de Colcultura, se conocía la propuesta de Hernán Bedoya, un ingeniero que, trabajando con la Secretaría de Educación de Caldas, había logrado construir un plan departamental de bandas instalado sobre la figura de la banda-escuela. En otros departamentos de la región andina, como Antioquia, Nariño, Santander, Risaralda y Quindío, había también movimientos bandísticos activos:

El modelo de la banda-escuela surgió en las décadas de los años 70 y 80 como resultado de proyectos adelantados por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia, que empezaron a orientar esta práctica musical hacia la formación integral de la infancia y juventud. (Ministerio de Cultura 2005, 12)

No obstante, a partir del giro multicultural de la política nacional, se hizo imperioso reconocer lo que sucedía en el Caribe. En ese momento, el mismo Hernán Bedoya puso en contacto a los miembros de Colcultura con el señor Miguel Emiro Naranjo, director de la banda 19 de Marzo de Laguneta, que para el momento era

quizás el personaje más sobresaliente del movimiento bandístico en Córdoba. Según los testimonios de los miembros de Colcultura, fue Naranjo quien les habló de un festival en el que se reunían las bandas de esa región, en un municipio llamado San Pelayo. Así sucedió, en los albores de la década de 1990, la primera visita por parte de los integrantes del Área de Música de Colcultura. En palabras de Oscar Alviar: “El mensaje que yo transmití es: ‘Esto es una cosa completamente distinta al interior’” (entrevista personal, Bogotá, 2017)⁶. Se reconoció, entonces, que estas bandas tenían una práctica muy distinta a las de la región andina, puesto que mientras el foco de las últimas era la atención a la niñez y la juventud dentro de la formalidad de la escuela, basada en un modelo de banda sinfónica de corte académico⁷ y encarnada en las llamadas bandas-escuela, las bandas pelayeras tenían una actividad empresarial que integraba a músicos mayores dedicados profesionalmente a su labor y con una participación en la vida festiva de su región.

Desde ese momento se vinculó a las bandas pelayeras al Plan Nacional de Bandas de Colcultura, con un enfoque marcadamente formativo. Se empezaron a diseñar lineamientos y a convocar a expertos, en especial con el apoyo de los músicos de la Banda Nacional, pero con la participación de otros profesionales. Así, se instaló una política con el deseo de aportar a la cualificación de estos músicos, que, a ojos de quienes postulaban la política, tenían disfunciones a nivel técnico instrumental, así como poco conocimiento de aspectos teóricos musicales:

El Plan Nacional de Bandas comprende la formación y actualización de músicos y directores de banda; la formación y actualización de administradores de entidades y proyectos relacionados con las bandas; la organización de manera descentralizada de los festivales regionales de bandas y la realización anual del Festival Nacional de Bandas. Adicionalmente se realizará un programa de dotación de instrumentos^[8] para bandas. (“La cultura” 1991, 19)

-
- 6 Oscar Alviar es mi papá y fue uno de los miembros del equipo de Colcultura durante los años 1990. Contar con su testimonio dentro de mi investigación resultó clave por su participación como actor del fenómeno; sin embargo, al mismo tiempo resultó ser un desafío en términos del control epistemológico asumido.
- 7 Esto refiere a que este tipo de bandas se enmarcan en una tradición musical ligada al academicismo centroeuropeo y atada a la figura del conservatorio como lugar de formación.
- 8 Con la intención de dotar de instrumentos a las bandas, Colcultura presentó ante el Banco Interamericano de Desarrollo un proyecto de cooperación internacional que le dio muchísima fortaleza al programa por el apoyo económico que representó, lo que, además, ayudó a establecer de manera más sólida una organización municipal y a comprometer, en cierto sentido, a los alcaldes y gobernadores.

El interés de Colcultura en la cualificación, heredado del espíritu modernizante de la apertura económica, enmarcada en el desarrollismo de la época, empezó a materializarse en la realización de talleres en las ciudades principales de la región, como Montería y Sincelejo. Al inicio, estos talleres fueron dirigidos por músicos académicos de la Banda Nacional y duraban alrededor de una semana. Así me lo comentó Rafael Genes, trompetista y director de la banda La Original de Manguelito:

Entonces, cuando eso, eran talleres de una semana, sí, de cuatro días, tres días [...] todo el tiempo con papeles, explicaciones en tablero. Entonces siempre el músico: “Yo no hago nada ahí”. Pero sí asistían, asistían cantidad de músicos, prácticamente los que estaban metidos en cuestiones de arreglos y que les escribían a las bandas. (Entrevista personal, Cereté, 2017)

Como se puede observar, los mismos músicos recuerdan que era un desafío asistir a los talleres de Colcultura, cuya intención era instruir en forma de pirámide; es decir, solamente a los directores y a otros músicos aventajados que podrían replicar el conocimiento a los demás. Pero las bandas de esta región no tenían una organización como la que Colcultura quiso encontrar y que, en consecuencia, impulsó a formar. Los que entonces se consideraban maestros —realmente pocos— no eran precisamente “directores”, en el sentido en el que se pensaba según el modelo de la banda sinfónica. Ellos, más bien, eran músicos aventajados, con conocimientos de teoría y armonía musical, que por su experticia podían elaborar arreglos y dirigir los ensayos en las bandas, pero en la mayoría de las ocasiones no eran miembros activos de las bandas a las que enseñaban⁹. A partir de la cualificación de la época, entonces, empezó a hacerse visible la necesidad de que cada banda tuviera su director.

Pero en los años 1990, muchos de los músicos no se sentían capacitados para entrar. Rafael Benítez, trompetista de Las Llanadas, Sucre, y egresado de la Universidad de Córdoba, me contó lo siguiente:

Había algo que se llamaba el Plan Nacional de Bandas [...]. Y me invitaron y yo dije: “No, pero mira, yo todavía no conozco las notas”. Y me invitaron: “Vaya”. Eso fue

9 Por testimonios recogidos en el trabajo de campo se sabe que, casi siempre, las bandas pagaban a un maestro por montar la música en los ensayos, pero en las presentaciones tocaban sin ellos.

como el noventa y pico. Bueno, entonces yo fui, me presenté y estaba el maestro Dairo Meza, y dije:

—Profe, yo me voy.

—¿Y por qué te vas a ir?

—Porque estoy apurado, yo apenas conozco las notas.

—Yo te voy a explicar. Yo estoy seguro que vas a entender.

Entonces me entregó una hoja:

—Escríbeme ahí lo que tú entiendas. Mira eso, y sí, tú entiendes eso.

—Claro, yo entiendo.

Me quedé y ahí comencé. Se despertó esa gana en mí de estudiar, yo quería estudiar. Y bueno, estudiaba. Pasó eso e hicimos como cinco talleres más. (Entrevista personal, Las Llanadas, 2017)

Con el tiempo, y a medida que quienes trabajaban en el Programa Nacional de Bandas de Colcultura iban conociendo a los personajes importantes del gremio, empezaron a invitar también a algunos músicos de la región que habían salido a estudiar o a trabajar, como Victoriano Valencia y Julio Castillo, ambos licenciados en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, y Eucaris Guerra, licenciado en Música de la Universidad del Atlántico. Asimismo, invitaron a Abdel y Anacor Varón, músicos loriqueros muy destacados en el círculo de las orquestas de baile de Bogotá.

Victoriano Valencia, en particular, expresó que la importancia de su presencia y la de otros músicos locales residió, en su momento, en la capacidad de comprensión y comunicación directa con los músicos de banda:

Es que, claro, cuando tú llegas como profe a hablarles de una conducción, de un *background*, pero tú no llegas así: “Vamos a hacer el ‘tastás’”. Algo que [...] un profesor podía haberles dicho lo mismo diez años atrás o cinco años atrás, pero llegaba con un término que no está conectado con la práctica musical. Entonces no hay la posibilidad de hacer la traducción. (Entrevista personal, Bogotá, 2017)

Mientras tanto, la creación del Ministerio de Cultura en 1997 apoyaría la reorientación en la política para hacer un énfasis importante en las músicas tradicionales (Ochoa 2003a), que serían desde entonces valoradas como signo de la diversidad cultural. Fue así como en el año 1998 se creó el Programa de Músicas Tradicionales, que continuaba los otros dos que ya existían: el de bandas y el de coros. A partir de allí se empezaron a definir unos lineamientos que fueron pensados en dos categorías. Por un lado, los de formatos “académicos”, entre los que estaban las bandas,

los coros y las orquestas sinfónicas —lideradas por el programa de Batuta, que funcionaba paralelamente—; y, por el otro, los de músicas tradicionales, que entrarían a definir en buena parte la política del Plan Nacional de Música para la Convivencia, por la intención de reconocimiento de las prácticas locales.

Pocos años después, con la llegada de Álvaro Uribe Vélez al Gobierno de Colombia, la música se instaló en la agenda presidencial como parte de una apuesta política. Desde este momento, recibió atención y presupuesto del Programa de Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 (Barragán Díaz y Mendoza Molina 2005). Según Ana María Ochoa, “la existencia del Ministerio de Cultura se justificó como un Ministerio de la Paz, en el cual cultura se identifica con ausencia de conflicto” (Ochoa 2003a, 129). Esto sentó las bases de una relación que se ha fortalecido hasta el día de hoy y que tiene como foco la justificación política de lo artístico y lo cultural, más allá de lo propiamente estético, con una pretensión implícita de esconder y banalizar la violencia. Es por ello que en el discurso estatal se instalaron, desde ese momento, términos como *convivencia*, *tiempo libre* y *rescate*, dentro del planteamiento que el Ministerio de Cultura, con la directriz presidencial, elaboró¹⁰.

Así, buscando afirmar una minuciosa organización y fortalecer la financiación compartida por los entes territoriales, el Plan Nacional de Música para la Convivencia empezó a funcionar en el 2003 y se caracterizó por diversificar la prioridad del Ministerio de Cultura pasando de una dirección marcadamente formativa a una en la que se planteó la importancia de cinco componentes: gestión, formación, dotación, divulgación e información (Consejo Nacional de Política Económica y Social 2006). En ese marco, con el paulatino reconocimiento de las regiones y la inyección financiera del Estado, el Área de Música del Ministerio de Cultura propuso la creación de escuelas de *músicas* tradicionales en los colegios municipales, basado en la descripción de once ejes con criterio territorial-cultural. Entre ellos, se planteó el del Caribe oriental, definido así:

Músicas de pitos y tambores (de gaitas largas y cortas, millo, baile cantao, tambora y bandas tipo pelayera).

Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba.

Músico designado: Victoriano Valencia. (Ministerio de Cultura 2003, 4-5)

10 Este propósito tuvo un referente concreto en el eslogan “El niño que toca un instrumento jamás empuñará un arma”, inspirado por Antonio Abreu, director del sistema de orquestas en Venezuela, y se concretó en un plan que se ancló en la institucionalidad municipal y departamental.

En palabras de Victoriano Valencia, asesor de este eje:

Ya cuando surge el Plan Nacional de Música, justamente la reflexión nuestra, más del lado caribeño y un poco del lado pacífico norte, con la banda, es que nosotros no nos podíamos quedar sepultados, homogeneizados, dentro de aquella estructura de programa de bandas desde la perspectiva homogeneizante andina. Era más riesgoso quedarnos, porque entonces cuál era la lógica de la formación en la banda para este programa: dirección. Era el eje de la formación. Y ¿qué tipo de dirección? La dirección central y el gesto. Y nosotros decíamos: “No, es que el problema está más en las músicas”. (Entrevista personal, Bogotá, 2017)

De lo descrito hasta ahora podemos inferir que, a partir de este momento, la participación de las bandas pelayeras en la política pública nacional se hizo cada vez más difícil. Esto tiene que ver, básicamente, con que su práctica fue reconocida, de un lado, por el Programa Nacional de Bandas y, del otro, por el Programa de Músicas Tradicionales, situación que las llevó a habitar una frontera. Así, a pesar de que, desde el inicio de la relación, el entonces Colcultura había reconocido en las bandas pelayeras unas lógicas diferentes a las de las bandas del movimiento sinfónico presentes en el interior del país, siguieron siendo atendidas, en particular en aspectos de dotación y formación, bajo el Programa Nacional de Bandas, con lo cual se continuó con la instalación del modelo de banda-escuela y con el interés en la formación infantil y juvenil, enfocado en el virtuosismo y la técnica como ejes del proceso. Pero al mismo tiempo, en el marco del movimiento de músicas tradicionales, se les dio un valor intrínseco a las bandas pelayeras con la intención de fomentarlas en las regiones y con el propósito de comprender las lógicas de aprendizaje y de circulación propios.

Justo en ese momento se incorporó a las bandas pelayeras en el marco de la cartografía musical desarrollada por el programa Territorios Sonoros de Colombia. Allí, en la capa de las músicas tradicionales del eje Caribe occidental se describió la presencia de las bandas pelayeras junto a las agrupaciones de son de negro y baile cantao, gaitas (corta y larga), pito atravesao o millo y tambora:

Aunque su origen es europeo, incluimos la banda de vientos dentro del ámbito tradicional por la importancia de su proceso de popularización en el desarrollo socioeconómico y musical del Bolívar Grande, por la adopción de ritmos tradicionales gaiteros y de baile cantado y por la generación de nuevas formas y estilos sonoros que hacen parte de la memoria cultural sinuana y sabanera. (Banda pelayera s. f.)

No es casual que esta definición resultara de entrada ambigua, pues, al mismo tiempo que se consideró la pertenencia de las bandas a la capa de las músicas tradicionales, se resaltó la preocupación sobre el origen de los instrumentos con los cuales se interpretaba, que, por ser europeos, parecían desvirtuar la propia adscripción.

Habitar la frontera: tensiones y resistencias

Desde el inicio, el Plan Nacional de Música para la Convivencia reunió los programas que existían antes: el de bandas, el de coros y el de músicas tradicionales. En particular en el Programa Nacional de Bandas, el modelo de la banda-escuela elaborado en Caldas se sirvió del entorno conceptual de la década del 2000 y reafirmó su énfasis en el aprovechamiento del tiempo libre y el disfrute de la práctica instrumental entre los niños y jóvenes. Muestra de ello es la cantidad de bandas infantiles y juveniles que surgieron comparada con la escasez de bandas de mayores que el Ministerio de Cultura reconocía en el año 2005:

Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos. Esto significa que el 76,4 % de los municipios existentes tienen bandas. De estas agrupaciones, se estima que cerca del 85 % son juveniles e infantiles. El 15 % restante son bandas conformadas por músicos mayores, presentes tanto a nivel urbano como rural. Es el caso de las bandas en las sabanas de la región caribe, Nariño, Huila y Tolima, donde se encuentran agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística. (Ministerio de Cultura 2005, 13)

Las bandas del Caribe, pues, seguían siendo reconocidas dentro del movimiento bandístico del país, aunque particularmente entre aquellas compuestas por músicos mayores formados dentro de la tradición, que constituían en ese momento un grupo minoritario. Mientras tanto, el énfasis seguía estando en la formación infantil y juvenil de las bandas del centro del país. Victoriano Valencia lo expresó muy claramente:

La línea que empieza a impulsar el plan de música es una línea muy andina [...] no se ha pensado mucho en el centro del país esa dimensión más amplia de lo público educativo-comunitario con el sentido de industria y actividad profesional

que sí está en el Caribe. Y eso es algo que nos cuesta pensar mucho. Nosotros hablamos de las bandas caldenses, de las bandas cundinamarquesas, tal cosa, pero estamos siempre pensando en la música donde los chicos van a disfrutar su espacio de práctica... Inclusive aquí vemos que veinticinco o treinta años tocando con la banda de su pueblo orgullosos, sentados ahí, estilo español [...]. Pero ese no es el espacio caribeño, donde hay un oficio profesional ahí, económico; entonces esa es otra dinámica. (Entrevista personal, Bogotá, 2017)

El trombonista Eucaris Guerra, uno de los talleristas de banda encargado de la región caribe, nacido en Montería y formado en la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, me comentó que el Programa Nacional de Bandas “estaba basado prácticamente en lo que tenía que ver con la técnica instrumental, pero no con los géneros ni el contexto cultural musical. Estaba basado en técnicas” (entrevista personal, Barranquilla, 2017). En otras palabras, fue un programa pensado desde la perspectiva del modelo sinfónico anclado en lo instrumental. Más aún, en el apartado sobre la formación de directores aparecen estos objetivos específicos:

Proporcionar a los directores las herramientas pedagógicas necesarias para la consolidación de bandas-escuelas [...] facultar al director de banda en las técnicas de dirección y ensayo y la adecuada selección de repertorio [...] preparar al director como gestor y promotor de su banda. (Consejo Nacional de Política Económica y Social 2006, 36)

A pesar de ello, los mismos representantes del Caribe hacían notar la importancia de ver cada contexto de manera particular y en su dinámica. Según me lo han contado, tomaban las decisiones necesarias para enfatizar aspectos como la improvisación musical, que resultaba fundamental en su práctica y que no era presentada de la misma manera en otras regiones del país.

Así, a lo largo de la década del 2000, parece haber ocurrido un paulatino abandono de las bandas peleras. A pesar de que siguieron organizándose talleres y de que los materiales empezaron a circular, todo indica que no hubo ya un impacto tan fuerte, como consecuencia de la falta de continuidad en los procesos y de que se tendió a priorizar un tipo de auditorías que revisaban el estado de contratación de los profesores y de mantenimiento de los instrumentos donados. Esto respondió, además, a la desfinanciación del Plan Nacional de Música para la Convivencia, que, ya para el final de la década, recibía menos atención y respaldo del Estado.

Pero, al mismo tiempo, esta desatención de los entes centrales coincide con un movimiento local que comenzaba a desarrollarse de manera autónoma a partir de las ideas implantadas en medio de la tendencia del momento a la cualificación musical. Tan es así que, ya desde mediados de la década del 2000, había una cantidad importante de jóvenes que estaban asistiendo a bandas-escuela (término que poco a poco empezó a usarse en la región) apoyadas, o al menos inspiradas, en lo que proponía el Ministerio, ya fuera en entornos institucionales o informales. En municipios como Lórica, Cotorra, San Pelayo, Purísima y Planeta Rica se crearon bandas juveniles que, por primera vez, incorporaron a niños y niñas en edades tempranas¹¹, lo que les permitía, en un ambiente diferenciado, desarrollar procesos simultáneos de aprendizaje, en contraste con las prácticas multinivel que eran más comunes en las bandas pelayeras¹². Se sabe que a estos espacios llegaban, al menos, materiales del Ministerio y algunas influencias de los talleres, directa o indirectamente. Pero quizás la mayor muestra de la preocupación por la formación juvenil diferenciada en la época fue la incorporación al Festival Nacional del Porro de las categorías de bandas juveniles y bandas mayores en reemplazo de las de bandas aficionadas y bandas profesionales. Como vemos, el criterio de diferenciación a partir de la experiencia de los músicos fue sustituido por uno correspondiente a los rangos de edad, situación que incitó, desde entonces, la creación y adaptación de un repertorio con niveles homogéneos de dificultad para que todos los niños y jóvenes de una banda juvenil pudieran participar. De esta manera, se intentaba emular lo que sucedía en los procesos de bandas sinfónicas de la región andina, en los que empezaron a usarse niveles de prebanda, banda infantil y banda juvenil, y a escribirse repertorios por grados de dificultad (Valencia 2010) importando el modelo estadounidense.

Al mismo tiempo, en Montería se había reactivado la Escuela de Bellas Artes —un proceso intermitente con financiación departamental—, cuyo centro fue una banda que tenía un formato tanto sinfónico como pelayero. Andrés Pacheco, un recién egresado de la Licenciatura en Música de la Universidad del Atlántico que fue su director, mencionó que la idea inicial era organizar una banda departamental

11 Un poco antes de estos procesos, habían funcionado excepcionalmente la Escuela de Bellas Artes, en San Pelayo, atada al Festival Nacional del Porro, y una escuela en el municipio de Canalete, dirigida por el maestro Luis Contreras.

12 En esta práctica musical, lo más común era que un joven empezara en una banda profesional con un conocimiento instrumental básico y habiendo incorporado ya lo suficiente a nivel estructural del sistema. La entrada, sin embargo, solía ser en calidad de acompañante o de reemplazo, mientras que poco a poco iba aprendiendo el repertorio, hasta que llegaba el día en que se quedaba como titular.

con músicos profesionales; sin embargo, ante las dificultades en la gestión de recursos, decidieron reclutar jóvenes que venían de procesos de bandas en distintos municipios; con ello lograron tener un grupo muy nutrido y de asombroso talento. En sus propias palabras: “El concepto que yo había aprendido en la academia yo lo intenté inculcar acá” (entrevista personal, Montería, 2017).

La emergencia de una nueva generación se hacía cada vez más visible. No obstante, un fenómeno interesante que ocurrió en este periodo tuvo que ver con el surgimiento de cierto tipo de resistencia ante el afán cualificador de la época, en particular entre los músicos de mediana edad y mayores de las bandas pelayeras. Tal como me comentó Eucaris Guerra, para la década del 2000 “había ya señores de mucha edad que les costaba por supuesto [...], que ya eran señores que no tenían esa hambre y ese deseo de consumir elementos nuevos musicales que pudieran fortalecer la práctica instrumental” (entrevista personal, Barranquilla, 2017). A pesar de que los funcionarios estatales esperaron que los nuevos conocimientos y formas de organización se replicaran rápidamente entre los músicos de las bandas, transmitidos por los mayores a los más jóvenes, en realidad este tránsito fue en buena parte diluido por la intención de mantener el porro como centro de la relación entre las bandas y su gente, con lo cual se escapaba a la intención de la formación puramente técnica y pensada con vistas al virtuosismo instrumental. Tan es así que en ese momento empezó a hacerse evidente una distancia en la cualidad sonora de la música de los mayores con respecto a la de los jóvenes involucrados en las escuelas, quienes, además, encontraron formas de diálogo con músicos y músicas ajenos a lo local a través de herramientas tecnológicas cada vez más presentes en su vida y de los músicos que regresaban después de estudiar en las grandes ciudades.

Sin embargo, la evidencia más interesante sobre la resistencia de las lógicas de las bandas pelayeras tiene que ver con la presencia permanente de maestros locales, quienes, en su gran mayoría, se encargaron de la formación de los jóvenes, aun sin tener títulos o certificados que los acreditaran, y se dedicaron a adaptar y reorganizar las intenciones de cualificación. Su figura como maestros fue siempre reconocida y admirada por los jóvenes, y, a pesar de no haber incorporado las técnicas instrumentales propias de la academia, fueron ellos quienes iniciaron a los niños y las niñas en sus escuelas. De sus prioridades, pues, nunca desaparecieron los repertorios locales como centro de la formación, razón por la que empezó a aparecer en varias escuelas, de manera simultánea, una suerte de gradación común que incorporaba ciertas piezas como propuestas iniciales dentro del proceso educativo. Así, los formadores decidieron no recurrir a ejercicios

técnicos ni a música de carácter pedagógico, sino más bien tomar como repertorio para la iniciación musical, por ejemplo, los porros tapaos *El toro negro* y *El barrilete*, el porro palitiao *La Lorenza*, el mapalé *El crucero* y el pasodoble *Tito Guerra*, todas piezas pertenecientes a la práctica común de las bandas, pero que, por su tonalidad de do mayor, por su registro melódico acotado y su estructura binaria, permitían un montaje adecuado en los niveles iniciales.

Sin embargo, al mismo tiempo, debido a comentarios de los jurados de festivales y a la insistente comparación con procesos de bandas de otras regiones, empezó a hacerse común la idea de que los formadores en cuestión no sabían enseñar, que enseñaban “lo poquito que sabían”, y que era necesario encontrar otros escenarios de profesionalización para llenar los vacíos en la formación de los jóvenes. Mientras tanto, para los maestros se hizo urgente obtener títulos que acreditaran su saber. Según el testimonio de Arlington Pardo, asesor del Ministerio para el eje Caribe occidental, a “los profesores que eran de los procesos musicales no los querían contratar. Seguimos en el mismo problema: ¿cómo hacemos para que contraten a los profesores de música? Había que profesionalizarlos, darles un título para que tuvieran un estatus” (entrevista personal, San Pelayo, 2017). En medio de esta circunstancia aparecería la Universidad de Córdoba como institución legitimada para impartir conocimiento. En ella se fundó el primer programa de Licenciatura en Educación Básica, con énfasis en artes y música, con la intención de saldar las necesidades departamentales de profesionalización en música, situación que les daría un giro a los procesos formativos en la región en el siglo XXI.

A modo de conclusión: las bandas pelayeras en un lugar intermedio

El ejercicio de reconocimiento de la diversidad cultural en Colombia, que inició institucionalmente en la década de 1990 con el giro multiculturalista, ha tenido implicaciones en muchos ámbitos y puede leerse, a la distancia, a partir de las experiencias concretas de las personas que participaron. Con base en la reflexión que presenté en este artículo cabe plantear que ese ejercicio ha sido, desde entonces, una gran negociación atravesada por tensiones que es posible concebir como formas de conmensurabilidad vigilada estrictamente por la autoridad estatal (Hankins y Yeh 2016). Tan es así que, en esta negociación, que ha develado la existencia de regímenes de reconocimiento enmarcados en una jerarquización cultural, el Estado se ha encargado de medir, en términos epistémicos, los saberes de diversas poblaciones de acuerdo con lo que ha sido considerado válido como conocimiento.

Por esta razón, las lógicas subyacentes al modelo de la política pública que presenté a lo largo del artículo hacen evidente una tensión entre, de un lado, la intención de reconocimiento de las bandas pelayeras como agrupaciones de gran significación en el contexto regional y, de otro, una concepción desarrollista de carácter modernizante y colonial sobre la cual se cimentó la necesidad de capacitar a los músicos. De este modo, el ejercicio nos deja ver que, muy a pesar de que se hiciera un reconocimiento de la diversidad, la propuesta de la política pública se sustentó en la idea de cualificación como promesa (falaz) de desarrollo. Por ello resulta muy interesante observar que la intervención se basó en un propósito formativo, bajo la premisa de salvar una distancia, que para la autoridad estatal era evidente, entre los músicos de estas bandas y los de las otras bandas del país, distancia que se observó en términos tanto técnico-musicales como organizativos.

Sin embargo, la autoridad estatal no fue plena: fue parcial y porosa, debatida y resistida, en un ejercicio formativo dinámico que necesitó reevaluarse y transitó por diferentes estadios. La dinamicidad que caracterizó a este proceso puede ser objeto de varias lecturas, entre las que me interesa una que he rastreado en los testimonios de los músicos y que tiene que ver con una suerte de desconfianza de los mayores ante aquellos que pretendían cualificarlos. Para ellos, al menos al principio, resultaba difícil —si no inútil— aprender nuevas técnicas instrumentales y de dirección, que no se correspondían con su práctica habitual. Gracias a esta resistencia ante el impulso de cualificación de la década de 1990, muchos músicos mantuvieron estilos interpretativos cercanos a lo que en el medio se denomina, aun varias décadas después, *tradicional*, definido por el uso de técnicas instrumentales que privilegian una estética sonora de sonidos fuertes y brillantes; y se encargaron, al mismo tiempo, de que la música de bandas encarnada en los porros, fandangos, puyas y mapalés permaneciera en el centro de su práctica como base de la significación social que se dinamiza en la vida festiva de la región.

Ahora bien, a pesar de que la orientación formativa no resultó del todo efectiva en la época, sí dejó sembradas las semillas de un pensamiento convencido de la necesidad de continuar con el proceso de formalización de la educación musical y, específicamente, de profesionalización en la región, en la medida en que hizo visibles condiciones susceptibles de ser mejoradas en un corto plazo en un proceso que se asumió como necesario. Por lo anterior, la instrumentalización de las políticas públicas resultó ser clave en el quiebre generacional que se observaría en la tendencia transformadora de la producción musical de los más jóvenes a partir de la primera década del siglo XXI.

Referencias

- Alviar Cerón, María José.** 2015. “Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: análisis de lo tradicional a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia”. Tesis de maestría en Música (Etnomusicología), Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México.
- Alviar Cerón, María José.** 2018. “Imaginarios sociales alrededor de ‘lo tradicional’ en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso San Pelayo, Córdoba”. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 13 (23): 54-73. <https://doi.org/10.14483/21450706.12989>
- Arango, Ana María.** 2009. “‘Oiga maestro... El que escribe gana’: entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes musicales locales”. En *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Miguel Pardo, 232-251. Editorial Universidad del Rosario.
- Banda pelayera.** S. f. “Territorio sonoro: cartografía musical”. Consultado en mayo de 2017. Ya no disponible en línea.
- Barragán Díaz, Ana María y Mónica Mendoza Molina.** 2005. “Políticas culturales y participación en Colombia”. *Revista Colombiana de Sociología* 24: 163-183. <https://www.redalyc.org/pdf/5515/551556299006.pdf>
- Bohlman, Philip y Ronald Radano.** 2000. “Music and Race, Their Past, Their Presence”. Introducción a *Music and the Racial Imagination*, editado por Philip Bohlman y Ronald Radano, 1-45. The University of Chicago.
- Carvalho, José Jorge de y Juliana Flórez Flórez.** 2014. “Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico”. *Nómadas* 41: 131-147. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105133774009.pdf>
- Castro-Gómez, Santiago.** 2007. “Decolonizar la universidad: la *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes”. En Castro-Gómez y Grosfoguel 2007, 79-91.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel.** 2007. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Universidad Central; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Ciro Gómez, Bernardo.** 2018. “Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano”. *Nómadas* 49: 232-243. <https://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n49a13>

- Consejo Nacional de Política Económica y Social.** 2006. “Lineamientos para el fortalecimiento del Plan Nacional de Música para la Convivencia”. Ministerio de Cultura; Ministerio de Hacienda y Crédito Público.
- “La cultura en los tiempos de la transición 1991-1994”.** 1991. Documento Colcultura DPN-2552-UDS-Dipse, Departamento Nacional de Planeación, 30 de septiembre. <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/2552.pdf>
- Escobar, Arturo.** 2007. *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Fundación Editorial el Perro y la Rana.
- Escobar, Arturo.** 2010. *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Envión.
- Escobar, Arturo, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino.** 2001. *Política cultural y cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Traducción de Claudia Montilla. Taurus; ICANH.
- Fortich, William.** 2013. *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Domus Libri.
- Foucault, Michel.** 1977. “Verdad y poder”. En *Microfísica del poder*, 175-189. La Piqueta.
- Hankins, Joseph y Rihan Yeh.** 2016. “To Bind and To Bound: Commensuration across Boundaries”. Introducción a “Special Collection”, *Anthropological Quarterly* 89 (1): 5-30. <https://www.jstor.org/stable/43955513>
- Haraway, Donna.** 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la invención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Cátedra.
- Lander, Edgardo.** 2000a. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En Lander 2000b, 4-23.
- Lander, Edgardo, comp.** 2000b. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso.
- Mesa, Luis Gabriel.** 2013. “Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología”. Tesis de doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, Granada.
- Ministerio de Cultura.** 2003. *Escuelas de música tradicional*. Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura.** 2005. *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Ministerio de Cultura.
- Miñana, Carlos.** 2000. “Entre el folklore y la etnomusicología”. *A Contratiempo* 11: 36-49. https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/verpdf?url=/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/ArticulosPDF/rev11_06_folkmusicologia.pdf&articulo=180

- Ochoa, Ana María.** 2003a. *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH.
- Ochoa, Ana María.** 2003b. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma.
- Ochoa, Ana María.** 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Ochoa-Escobar, Federico y Nathaly Gómez-Gómez.** 2019. “‘Se busca el bullerengue’: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* 10: 121-166. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91795>
- “Porros y fandangos más populares”.** 2015. Lista publicada en YouTube por Antonio Martelo Torres el 13 de agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=8ptBmaTI-Q0M&list=PLVMNJQjSWsSYUxoKapLln9qyhnjmXW7dZ>
- Quijano, Aníbal.** 2000. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Lander 2000b, 122-151.
- Quijano, Aníbal.** 2007. “Colonialidad del poder y clasificación social”. En Castro-Gómez y Grosfoguel 2007, 93-126.
- Rey, Germán.** 2009. “Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones”. En *Compendio de políticas culturales*, 23-48. Ministerio de Cultura.
- Rojas, Juan Sebastián.** 2013. “From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue in the Colombian Uraba Region”. Tesis de doctorado en Etnomusicología, Indiana University, Bloomington.
- Rufer, Mario.** 2012. “El habla, la escucha y la escritura: subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial”. En *En diálogo: metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, editado por Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier, 55-81. Gedisa.
- Santamaría, Carolina.** 2007. “La ‘nueva música colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la *world music*”. *El Artista* 4: 6-24. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>
- Shore, Cris.** 2010. “La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la ‘formulación’ de las políticas”. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 10: 21-49. <https://doi.org/10.7440/antipoda10.2010.03>
- Valencia, Victoriano.** 1999. “Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana: beca de investigación Ministerio de Cultura”. Consultado en mayo de 2017. Ya no disponible en línea.
- Valencia, Victoriano.** 2010. “Grados de dificultad en repertorios bandísticos: una propuesta para el contexto colombiano”. Consultado en mayo de 2017. Ya no disponible en línea.

Villamil Ader, Arihana y Álvaro Ortega. 2021. “El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana”. *Boletín de Antropología* 36 (62): 38-58.
<https://doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a03>

Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Gedisa.