



Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor

Victoriano Valencia¹

Resumen

Hoy día son notorias las evidencias que señalan el trayecto y potencialidad de la banda de música como territorio de expresión estética, acción educativa, manifestación regional y agenciamiento cultural en nuestro país. Múltiples mediaciones institucionales, económicas, políticas y humanas a lo largo de la historia nacional, incluyendo las relaciones con el escenario internacional, han moldeado, dinamizado, transformado y, sobretudo, posibilitado su arraigo y vigencia por más de 200 años como práctica sonora y cultural. Sin embargo, y aunque se reconoce que detrás de cada idea acá esbozada se movilizan en simultánea toda esa red de mediaciones, los tres apartados de este documento se centran en los rasgos y sentidos de la actividad creadora de compositores y arreglistas, quienes producen la música para banda.

El primer apartado realiza un ágil recorrido por la relación entre repertorios con las transformaciones del rol de servicio de la banda en Colombia durante el siglo XIX, hasta la incorporación de formas musicales regionales, lo que constituye un primer corpus de música de banda en Colombia. El segundo apartado se instala en los nuevos elementos y referentes creativos dados en la transformación de la práctica bandística nacional ante el surgimiento y desarrollo del modelo infantil-juvenil en los setenta del siglo pasado. Finalmente, el tercer apartado se centra en los tipos y líneas de la producción actual, dibujando intersecciones entre los distintos sentidos y rasgos del sujeto creador desde una perspectiva de identidades múltiples y promoción de otras-propias-nuevas estéticas.

Palabras clave: banda; composición; repertorio; región; territorios composicionales; identidades múltiples; otras estéticas.

¹ Esta ponencia dio apertura al Foro XLII Concurso Nacional de Bandas de Paipa, Colombia, 2016, que tuvo como tema central “La música de banda y los aportes de arreglistas y compositores al desarrollo artístico, educativo y social del movimiento”.

Band Music in Colombia. Territories, Creation Senses and Features of the Arranger-Songwriter

Abstract

Nowadays, the evidences that mark the path and potential of the music band as a territory of aesthetic expression, educational action, regional manifestation and cultural agency in our country are very well-known. Multiple institutional, economic, political and human mediations throughout the country's history, including relations with the international scene, have shaped, streamlined, transformed and, above all, made possible its establishment and validity for more than 200 years as a sound and cultural practice. Nevertheless, and although it is recognized that behind every idea outlined here, a whole network of mediations is simultaneously mobilized, the three sections of this document focus on the features and senses of the creative activity of composers and arrangers who produce band music.

The first section makes a quick tour of the relationship between repertoires and the transformations of the service role of the band in Colombia during the 19th century, to the incorporation of regional musical forms, which constitutes a first corpus of band music in Colombia. The second section addresses the new elements and creative references given in the transformation of the national band practice before the emergence and development of the children-youth model in the 1970s. Finally, the third section focuses on the types and lines of current production, drawing intersections between the different senses and features of the creative subject from a perspective of multiple identities and the promotion of other-own-new aesthetics.

Keywords: band; composition; repertoire; region; compositional territories; multiple identities; other aesthetics.

Música para banda na Colômbia. Territórios, sentidos e rasgos do arranjador-compositor

Resumo

Hoje são notórias as evidências que assinalam o trajeto e potencialidade da banda de música como território de expressão estética, ação educativa, manifestação regional e agenciamento cultural na Colômbia. Múltiplas mediações institucionais, econômicas, políticas e humanas ao longo da história colombiana, incluindo as relações com o cenário internacional, moldaram, dinamizaram, transformaram e, especialmente, possibilitaram seu enraizamento e vigência por mais de 200 anos como prática sonora e cultural. Contudo, e ainda que é sabido que detrás de cada ideia apresentada existe simultaneamente uma rede de mediações, as três seções deste documento centram-se nos rasgos e sentidos da atividade criadora de compositores e arranjadores que produzem a música para banda.

A primeira seção realiza um ágil percorrido pela relação entre repertórios com as transformações do rol de serviço da banda na Colômbia durante o século XIX, até a incorporação de formas musicais regionais, o qual constitui um primeiro corpus de música de banda na Colômbia. A segunda seção apresenta novos elementos e referentes criativos presentes na transformação da prática dessa música ao nível nacional ante o surgimento e desenvolvimento do modelo infantil-juvenil nos anos setenta do século anterior. Finalmente, a terceira seção centra-se nos tipos e linhas da produção atual, desenhando interseções entre os diferentes sentidos e rasgos do sujeito criador desde uma perspectiva de identidades múltiplas e promoção de outras-próprias-novas estéticas.

Palavras chave: banda; composição; repertório; região; territórios composicionais; identidades múltiplas; outras estéticas.

1. Del repertorio para los oficios y funciones de la banda de servicio a la adaptación de repertorios locales. Una música y banda colombianas

El rol militar de las agrupaciones de vientos y percusión es característico en las bandas colombianas hasta el periodo de la Independencia (Valencia, 2014). A partir de 1820 se genera la transformación de aquella funcionalidad en nuevos roles, como el de servicio religioso y oficial. Los géneros básicos son marchas, himnos y música sacra, y posteriormente *vals*, *minuet* y contradanza, generándose un repertorio criollo creado a partir de las características de estos géneros de tradición europea. Sin autores conocidos de la mayor parte de esta producción, el sentido básico de la creación estaba en satisfacer las demandas institucionales de los oficios ya descritos, el militar, el religioso y el oficial, y, en forma posterior y progresiva, en satisfacer las necesidades de entretenimiento y disfrute de la población². El arreglista-compositor es un individuo al servicio de las necesidades del formato en su interacción con las demandas del contexto.



Figura 1. Transformaciones de los repertorios para banda en el periodo antiguo (1780 a 1880)

El nuevo orden político-administrativo de la República de Colombia, generado con la Constitución de 1886, propicia la dispersión de las bandas en el territorio nacional, lo que incluye, aproximadamente entre 1905 y 1913, la creación de agrupaciones departamentales junto con los actos de creación de los nuevos departamentos que se suman a los nueve estados-provincias que existían antes de la Constitución. Este proceso de expansión implicó la incorporación y formación de músicos en las distintas regiones, algunos de ellos con experiencia en instrumentos y prácticas musicales del entorno tradicional y popular. Probablemente este mecanismo aportó en la generación de vínculos entre las músicas del entorno y la banda. Así, “ya para mediados del siglo xx, [la banda] refleja diferencias culturales y regionales locales; contrastaban dos tipos de repertorio: uno que incluía solo música erudita o ‘clásica’, y el que integraba expresiones tradicionales” (López, 2007, p. 26).

Mientras que parte de la música europea era importada³, bien fuera por la visita de maestros extranjeros o por el regreso de los colombianos luego de sus estudios —como en el caso del maestro José Rozo Contreras—, la demanda de piezas populares y tradicionales no pudo ser cubierta por la edición musical impresa y debió ser asumida por los maestros de música/directores de las agrupaciones: “Esta necesidad le sumó al perfil del especialista en la enseñanza teórica y técnica instrumental del maestro de música/director de banda, una nueva competencia o función consistente en la capacidad de crear o adaptar repertorios basados en músicas tradicionales”⁴ (Valencia, 2011).

² Al respecto, vale la pena destacar la creación de las primeras bandas civiles en Colombia, como los casos de Medellín en 1836 (López, 2007) y Montería en 1945 (Exbrayat, 1996, p. 250).

³ Vale anotar la importancia para la vida musical de finales del siglo xix que significó la creación en Bogotá de la Casa Musical Conti Hermanos en 1890, que llegaron al país gracias a la contratación de Manuel Conti por el gobierno colombiano para organizar las bandas de música (Barriga, 2010). Entre la música que se toca a finales del siglo xix y comienzos del xx se encuentran, entre otras, transcripciones de piezas orquestales, en especial de la ópera italiana, dinámica que se había popularizado en gran parte de las agrupaciones para vientos y percusión en Europa (Rhodes, 2007).

⁴ “Esta actividad del director/maestro/creador encarna la figura de lo que hoy denominamos como característica común en las bandas de pueblo del siglo xx en Colombia: el director ‘todero’. Dirige la actividad musical, desempeña labores formativas, repara los instrumentos y, entre muchas otras funciones, produce el repertorio mediante composiciones y arreglos diseñados con total precisión a las capacidades del formato instrumental y el nivel de los integrantes” (Valencia, 2011).

La interacción entre repertorios *clásicos* y los regionales convierte a la banda de música en un territorio⁵ que junta, recrea, transforma y germina nuevos productos sonoros a partir de los diálogos entre las formas de ascendencia europea y la de los formatos tradicionales de su entorno cercano. De un proceso inicial de *adaptación* a la lógica orquestal de la banda, pronto los géneros y formas locales encuentran rumbo propio en los instrumentos de viento y percusión. Formato y géneros de referencia se transforman mutuamente. Ya la banda que se decanta en los diálogos de sonido no es la misma que llegó de Europa, pero, a su vez, los pasillos, porros y sanjuaneros que emergen de este nuevo recipiente suenan diferentes a sus formas originales. En este proceso tenemos, probablemente, las primeras experiencias de música *de banda* en Colombia y los gérmenes para la cocción lenta de una sonoridad especial, una estética del timbre que se construye a lo largo del siglo xx.

Ante el crecimiento del movimiento bandístico se empieza a generar una diferenciación en la práctica. Por un lado, se encontraban las agrupaciones de gran formato, tipo la Banda Nacional y bandas departamentales en las que circulaba un repertorio más sofisticado ante los recursos técnicos, orquestales e incluso de formación de los integrantes; se destaca la producción para este tipo de formato de arreglistas y compositores como Andrés Martínez Montoya (1869-1933), Alejandro Villalobos Arenas (1875-1938), Guillermo Quevedo Zornosa (1886-1964) y José Rozo Contreras (1894-1976), entre otros. El acceso a procesos de formación cualificados y el contacto permanente con música de otros contextos posibilitan una producción novedosa en su momento, como el vals *Idilios* (1908) y el foxtrot *Crepusculares* (1909) de Alejandro Villalobos, la *Marcha triunfal* (1919) de Guillermo Quevedo, la *Rapsodia colombiana* (1925) de Andrés Martínez y la *Suite tierra colombiana* (1930), original para orquesta, de José Rozo.

Por el otro lado, se encuentran las bandas de periferia, agrupaciones de tipo municipal conocidas como *bandas de pueblo* con unos repertorios de menor envergadura, que si bien reproducen técnicas de orquestación de los maestros de las grandes bandas que fijan prototipos sonoros de la banda colombiana⁶, contribuyen a

⁵ Desde la perspectiva de los estudios sociales, la noción de territorio consiste en “la representación del espacio, el cual se ve sometido a una transformación continua que resulta de la acción social de los seres humanos, de la cultura y de los frutos de la revolución que en el mundo del conocimiento se vive en todos los rincones del planeta” (Llanos-Hernández, 2010). En términos del ejercicio creativo, esta noción territorial podría desdoblarse en tres dimensiones: una, la banda-territorio, en el que el arreglista-compositor da respuesta, creativamente, a las necesidades, lógicas e interacciones de la práctica en el entorno de la cultura; dos, el repertorio-territorio, en la que la relación intersubjetiva se da entre el creador y su obra, de la cual toma permanente distancia durante el proceso creativo y la confronta en términos de estructura, discurso, pertinencia, estética e identidad; y, tres, el sujeto-territorio, en el que el creador se construye y proyecta desde su experiencia e identidades múltiples y, básicamente, se reinventa permanentemente desde el ejercicio creativo.

⁶ Resulta notoria la influencia en la orquestación del maestro Rozo en diversos maestros de agrupaciones mu-

diversificar el universo sonoro en directa proporción a los distintos formatos y prácticas musicales de su entorno cercano. Se destaca acá la producción de directores, formadores y arreglistas como Dionisio González (1887-1945), Bonifacio Bautista (1908-1999) y Heriberto Morán (1915-2010), entre otros, para el caso del centro del país, y de Pablo Garcés (1881-1965) y Demetrio Guarín (1913-2005) para el Caribe colombiano.



Figura 2. Música regional en la banda de vientos. De la adaptación de repertorios a una música de banda en el periodo clásico (1880-1970)

2. Repertorios para la formación. La “nueva escuela”. Los referentes académicos e internacionales

La generación y expansión del movimiento infantil-juvenil en la década de los setenta del siglo pasado propicia nuevas transformaciones y prácticas desde y alrededor de las bandas. En primer lugar, se construye y desarrolla una política pública nacional para el fortalecimiento de las bandas de música —inicialmente con base en los procesos departamentales de Caldas y Antioquia—, que se formaliza en la creación del Programa Nacional de Bandas (PNB)⁷ del Ministerio de Cultura en 1998, sustentado en el Conpes 3191 del 2002, y cuya gestión impacta profundamente durante los años noventa y la primera década de este siglo. En segundo lugar, se crean espacios para el fomento, encuentro e intercambio de experiencias bandísticas a nivel departamental, regional y nacional, básicamente en el mecanismo de concurso, que contribuyen a la circulación de músicas locales y universales y, gradualmente, a visibilizar, contrastar y poner en tensión los sonidos cocidos por la tradición regional y el intercambio de repertorios posibilitado por la progresiva estandarización del formato. Y, en tercer lugar, se evidencia una gradual especialización de oficios y construcción de una cadena productiva en torno a la dinámica del “hacer” y “sonar” banda, entre los que se destaca la construcción e identificación del rol del arreglista-compositor como un actor fundamental en la actividad de las bandas⁸.

Dentro del proyecto educativo en torno a procesos infantiles y juveniles se adopta el concepto de banda-escuela (PNB, 2005), en el que el repertorio cumple un papel fundamental como ruta y fuente del proceso formativo. Ya durante el siglo XX, en el ámbito municipal, el director de banda emplea el recurso de *escritura a la medida* para la creación y montaje de obras, atendiendo a niveles de formación heterogéneos al interior de la agrupación. Después esta estrategia didáctica se contrasta con la implementación de metodologías colectivas, especialmente con la incorporación de manuales como el *Taylor*, el *Belwin* y el *Yamaha Advantage*, que consisten en “la compilación en un solo material de contenidos de formación teórica, gramatical y técnica instrumental, entre otros componentes, que son abordados mediante el montaje de ejercicios y piezas musicales con nivel de dificultad progresivo” (Valencia, 2011).

nicipales que hicieron parte de la Banda Nacional o la Banda de la Policía Nacional. Entre otros rasgos se destaca, por ejemplo, la asignación del rol melódico a trompetas y clarinetes, y la casi generalización del rol acompañante a fliscornos y trombones, la denominada *armonía* de la banda (Valencia, 2011).

7 El PNB posibilitó, a través de la implementación de sus estrategias, avanzar en la aproximación a estándares internacionales de formato mediante la definición de plantillas instrumentales y procesos de dotación básica instrumental adaptable a variantes regionales; estimular la creación de repertorios mediante la comisión de arreglos —por ejemplo, los incluidos en su colección *Acento*— y la convocatoria de becas de creación; propiciar la formación y actualización de actores del movimiento mediante su estrategia de formación, dirigida básicamente a directores, que tuvo impacto en procesos creativos mediante la realización de talleres de arreglos y orquestación.

8 Algunos arreglistas destacados de finales del siglo pasado son, entre otros, Jesús Palomares, Marco Newball, Francisco Zumaqué y, como figura central, Guillermo González Arenas (1923-2016).

La experiencia de trabajo pedagógico con los métodos colectivos y la circulación creciente de obras adecuadas a los niveles básicos de formación y clasificadas por niveles, en especial de contexto norteamericano, atrae la mirada de arreglistas y compositores, quienes eventualmente adoptan la noción de datos de dificultad o desarrollo bandístico para la escritura de repertorios en las últimas dos décadas, además del multinivel, la instrumentación flexible o variable y la composición modular o multiproceso, entre otras técnicas y recursos orquestales y didácticos.

Por otra parte, la cualificación creciente del proyecto infantil y juvenil y el escenario del concurso —con sus reglamentos que incluyen obras de contexto nacional y, en menor proporción, internacional— demandaron música con otras características. En el caso de la producción nacional, parte de dicha demanda fue cubierta con piezas de la tradición bandística del siglo XX, tanto del entorno de las bandas de pueblo, como el considerado repertorio especializado⁹. Y justo ante el cambio de milenio empieza a surgir un nuevo estilo de piezas originales para banda¹⁰, caracterizado inicialmente, como se desarrolla más adelante, por la interacción entre elementos de la tradición regional y popular con elementos de otros contextos musicales. La creación, circulación, apropiación del movimiento y recreación actual de esta nueva música, que intervienen en la(s) sonoridad(es) de la(s) banda(s) colombiana(s), constituyen, a lo mejor, el elemento sonoro fundamental que potencia su agenciamiento cultural¹¹ en el nuevo milenio¹².

Aunque realmente escasa en producción y circulación, resulta fundamental la apertura en horizonte técnico y estético representada en la creación de obras por parte de compositores del medio académico. Entre ellas, podemos mencionar las *Ocho miniaturas para pequeña banda* (1997) y la *Pequeña suite para vientos y percusión* (1999) de Juan Antonio Cuéllar; el *Impromptu para banda* (1998) de Blas Emilio Atehortúa, entre muchas otras obras para vientos y percusión de este reconocido

9 Hacen parte de este repertorio, entre otras, obras como *Paisaje andino* de Noro Bastidas, *Fantasia sobre motivos colombianos* de Pedro Morales Pino y *Pequeña suite* de Adolfo Mejía, éstas últimas originales para orquesta.

10 Se considera clave en esta transformación de estilo la producción, entre otros, de Rubén Darío Gómez, Alfredo Mejía y el autor de esta ponencia, aunque muchos otros protagonistas del “nuevo sonido” se encuentran presentes en este Foro.

11 Para Doris Sommer, el término *agenciamiento* da nombre a aquellas interacciones creativas e innovadoras que producen efectos en su entorno: “Un agente cultural es [...] por definición un agente de cambio social y cultural que, al mismo tiempo que crea nuevas obras que dan placer, puede cambiar por esa misma vía paradigmas en crisis para vislumbrar otras perspectivas” (De Mojica, 2016).

12 Esta afirmación, arriesgada, se puede sustentar en los aportes de la escritura de la llamada “nueva escuela” para la formación musical, humana y ciudadana en y desde las bandas. La rotación de los roles protagónicos en los que no siempre acompaña o no siempre canto, los solos en instrumentos no habituales y en los habituales, el reto técnico, la demanda de expresión del cuerpo, la ampliación del mundo relacional mediada por sonidos de otros contextos y con otras historias, la generación de espejos e identidades desde la práctica, la motivación ante la cualificación y realización de proyectos de vida.

compositor que, lamentablemente, no circulan actualmente en las bandas; y la *Sinfonía para timbales y orquesta de vientos Op. 7* (2002) de Pedro Sarmiento. Estas obras reflejan de alguna manera la referencia de materiales de tradición nacional, aunque no de manera literal, con lo cual aportan, como ya se mencionó, en la exploración de lenguajes y técnicas de manera subjetiva y referencian procesos compositivos de la formación académica.

Con mayor impacto para la nueva escritura, la producción internacional contemporánea original se convierte en un importante universo sonoro, técnico y estético de referencia¹³. En los noventa, como preámbulo a los repertorios originales, fueron empleados comúnmente en el escenario del concurso versiones de bandas sonoras. La primera línea de obras originales para banda fue de referencia norteamericana, en piezas clasificadas por niveles de distintas editoriales, y los departamentos de Caldas y Cundinamarca, además de las agrupaciones profesionales y universitarias, fueron los que lideraron dicho uso. Solo hasta la década pasada empezaron a transitar por los concursos obras de editoriales europeas, en donde se destaca, ya en esta década, la creación en Bogotá de la empresa Piles Latinoamérica, con su catálogo principal de origen español y distribución de partituras del resto del mundo.

El interés creciente en este tipo de obras está dado por las posibilidades de acceso, consulta y participación en redes sociales por Internet; por el contacto con directores y músicos de dichos contextos que nos visitan con frecuencia o con los que compartimos experiencias en las salidas internacionales de nuestras bandas; por el sumergimiento en culturas y prácticas de otras tradiciones gracias a los procesos de formación posgradual y experiencias laborales de instrumentistas, directores y formadores que posteriormente regresan a nuestro país; y por la creciente labor pedagógica en nuestras universidades a cargo de docentes que promueven el conocimiento de la literatura mundial.

13 El contacto con la música internacional se empieza a fomentar desde Colcultura y el Ministerio de Cultura con los directores norteamericanos vinculados a la Banda Nacional en la década de los noventa del siglo pasado, entre ellos, David Mackenzie, Thomas Kremer y Gerald Brown, quien acompañó la formación inicial de monitores de dirección del Programa Nacional de Bandas; los Seminarios Yamaha realizados entre los años noventa y la década pasada con la participación de destacados directores del escenario mundial; el Congreso Internacional de Música para Banda de la Red de Escuelas de Medellín en cuatro versiones realizadas entre el 2010 y el 2014; los diplomados de formación de Asodibandas desde el 2013 hasta la fecha; la participación de directores internacionales invitados a bandas municipales, universitarias y otras en distintas ciudades, como el caso de Medellín, Manizales, Pereira, Cali, Neiva, Bogotá, entre otras; los intercambios a través, entre otros, del convenio con la Federación de Sociedades Musicales de Valencia, que ha posibilitado pasantías de directores colombianos en España e Italia, y la participación de directores y compositores españoles en el Concurso Nacional de Bandas de Paipa; la proyección de músicos y gestores colombianos en el escenario internacional, incluyendo los contactos con la WASBE y otras organizaciones; y las tres convocatorias de la Banda Sinfónica Juvenil de Colombia por el Ministerio de Cultura en el 2011, el 2013 y el 2015, que ha contado con la dirección de maestros internacionales (Bélgica, Estados Unidos y España).



Figura 3. Referentes e influencias para la “nueva escuela” en el periodo contemporáneo (a partir de 1970)

3. Líneas actuales de repertorio. Sentidos de la creación y promoción de estéticas

La producción actual de los compositores colombianos se puede clasificar en varios sentidos. Uno, que resulta habitual dentro de la práctica, es según su carácter y funcionalidad en los espacios de proyección de las bandas. Así, encontramos:

- Repertorio para el ambiente festivo, como el de la verbena, el fandango e incluso el desfile¹⁴. Con sonoridad brillante, apta para el espacio abierto, y regularidad rítmica que posibilita lo dancístico.
- Repertorio adecuado para el proceso de formación bandística. Surge del ejercicio pedagógico de formar una agrupación desde los momentos de iniciación instrumental hasta lograr niveles autónomos de desempeño técnico y expresivo. Se plantea desde la dosificación y el ordenamiento gradual de piezas según su reto para el montaje grupal e individual.
- Repertorio de concierto. Con sonoridad apta para el recinto cerrado, presenta contrastes texturales y detalles orquestales que implican una aproximación corporal, emocional e intelectual especial en el auditorio. En gran medida corresponde a repertorios internacionales, transcripciones de música orquestal, piezas para solista y banda, y obras nacionales con dichas características.
- Repertorio de concurso. Incluye piezas de los anteriores tipos a las que se le suman las obras obligatorias y comisiones de obras originales o arreglos demandados por los eventos.
- Repertorio especial o circunstancial. No representa una línea específica en sí, sino que hace referencia a los cuerpos de piezas que resultan funcionales para una situación especial. Por ejemplo, el repertorio de Semana Santa, el navideño, los himnos, etc.

Pero, por otra parte, y en relación con el tipo de materiales, recursos técnicos y referentes estéticos, es posible caracterizar la producción y perspectiva actual en cuatro líneas. La primera de ellas está ligada a la tradición de géneros musicales regionales y populares que, aunque en diálogo con referentes diversos del mundo cultural contemporáneo, afirman características estructurales y expresivas de dicha tradición. Ejemplos de este repertorio están dados, entre otros, por la música de bandas del Caribe, la caldense de verbena, y la producción intencional y específica sobre un género o tipo de música. *Rasgos del arreglista-compositor: creador situado que recrea su experiencia.*

La segunda línea de repertorio está representada por una interacción entre elementos regionales y populares de referencia intervenidos con técnicas de composición, arreglos u orquestación de otros contextos, en la que predomina la sonoridad de la denominada música moderna —el jazz—; las músicas urbanas globales

14 De un carácter sobrio y ceremonial del desfile en oficios militares y religiosos, es frecuente encontrar, especialmente en el marco de los encuentros de la actualidad, una ritualidad más ligada a lo carnavalesco y lúdico en el desfile de la banda.



—el pop—; las bandas sonoras, en especial de la música para cine; las técnicas de práctica común occidental, en especial de estilo romántico, impresionista y neoclásico; y los lenguajes y sonoridades de los repertorios internacionales para banda, inicialmente el norteamericano y posteriormente el europeo. *Rasgos del arreglista-compositor: creador que se sitúa en interterritorios y negocia los discursos.*

La tercera línea se encuentra caracterizada por una relativa e intencional liberación de las formas, materiales y sentidos literales de la tradición regional o popular. Constituye un ejercicio creativo más subjetivo y, en muchas ocasiones, referenciado a lenguajes y estéticas de contexto académico y eventualmente vanguardista. *Rasgos del arreglista-compositor: creador que trasciende los contextos inmediatos de práctica y se articula con una producción de carácter especializado en coherencia con la tradición mundial del formato y con las perspectivas del escenario global contemporáneo.*

La cuarta línea, de alguna forma propositiva, la constituyen los intentos creativos por interconectar los múltiples sentidos y referentes de la práctica bandística. Este tipo de repertorio parte del juego de entrar, explorar, tensionar y abandonar diversos territorios —lo local/global, las técnicas, los lenguajes, las estéticas— para imaginar frutos sonoros que consoliden, promuevan y fecunden otras, propias y nuevas estéticas y sonidos que, en sentido ecológico, estimulen la traducción intercultural¹⁵. *Rasgos del arreglista-compositor: creador que regresa permanentemente de la fecundación de sus yo diversos para anticipar el homenaje al sonido-vida construido colectivamente.*

Estas cuatro líneas coexisten, se nutren entre sí y configuran un amplio espectro de sentidos de la creación musical. En términos relacionales, podemos considerar que las cuatro líneas se disponen de manera interfluyente e interdependiente, no jerárquica, lo cual constituye una perspectiva sistémica del ejercicio creativo y retroalimenta continuamente la actividad bandística. Tal vez las dos primeras, la regional y la de las intervenciones desde otros contextos, constituyen el mayor porcentaje de obras que circulan hoy; la tercera se ha visto estimulada en los últimos años debido al contacto con la dinámica internacional, al conocimiento creciente de diversos repertorios y a la profundización formativa de compositores en el medio académico; la cuarta, con intencionalidad emergente, reconoce la tradición sonora, los sentidos acumulados y la energía creativa como elementos de un proyecto en perspectiva, que probablemente nos consolide como movimiento, nos trascienda en conjunto y nos posicione a nivel mundial como referente poderoso.



Figura 4. Líneas de repertorio-territorios composicionales

Más allá del interés, la experiencia específica y la formación particular, aspectos que pueden determinar un ejercicio creativo concentrado en cierto tipo o línea de repertorio —por ejemplo, escribir solo para la formación bandística, o solo piezas con base en géneros locales—, desde la avidez de música que alimenta su demanda diversa, la práctica de bandas en Colombia sitúa, direcciona y diversifica la labor creativa de músicos que emprenden un proyecto creativo decidido para el movimiento.

En este sentido, al intentar y dar respuesta a las demandas amplias del formato, el compositor profundiza en un determinado territorio compositivo —por ejemplo, en el de la banda-educación—; cualifica sus productos —por ejemplo, al avanzar en niveles y estadios del proceso cada vez más exigentes—; se aproxima a otro territorio —por ejemplo, cuando la agrupación en formación empieza a ir a concursos y debe *ajustar* su sonido al nuevo reto—, y posiblemente a otro(s) territorio(s) —por ejemplo, cuando se requiere escribir de urgencia una pieza para la procesión, la verbena o algún evento especial—. Dentro de todo el proceso, evalúa en cada paso la pertinencia, calidad, impacto de sus creaciones y, de paso, conoce otros repertorios similares, interactúa con directores, músicos, comunidad y con otros compositores. Finalmente, aquel compositor que emprendió un proyecto creativo *para* banda es ahora un compositor que se proyecta *en y desde* la banda.

15 Santos de Souza plantea como estrategia de promoción de otras formas de comprender el mundo, distinta a la de la hegemonía occidental positivista y de la alta cultura, la ecología de saberes —en la cual no hay ignorancia ni conocimiento en general— y la traducción intercultural, entendida como el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo instauradas o emergentes (Santos, 2011).



Conclusiones

La dinámica de la multiplicidad de territorios de acción creativa, de referentes técnicos, de construcción intersubjetiva, de concentración y profundización de la perspectiva personal, de capacidad de adecuación a las condiciones particulares, de respuesta a las necesidades y circunstancias es la que permite configurar la noción de un creador de múltiples identidades, que se han construido a la par con las diversas formas de interacción y sentidos de la banda en Colombia.

Proyectar en sentido político una acción desde las identidades múltiples¹⁶ y la promoción de nuevas-propiedades estéticas implica tensionar imaginarios que sacuden nuestras teorías implícitas de la cultura. ¿Solo se produce arte y estética profunda desde el *Viejo Mundo* o desde el *Primer Mundo*? ¿Rigor conceptual, hondura subjetiva y prospecciones entre orden y caos de la contemporaneidad son los paradigmas estéticos y epistémicos que definen los límites para validar la expresión del mundo? ¿Es la atenta escucha del público el estado más profundo y significativo de relacionarse con el mundo de lo sonoro? ¿Soy atrasado si mi énfasis es el ritmo y el cuerpo? ¿De alguna forma no es también atrasado en perspectiva de dimensión humana rica y compleja, quien prioriza la estructura y el lenguaje de alturas¹⁷?

Los cuatro rasgos asociados al sujeto creador no son vistos como caracteres definidores de perfiles específicos, comunidades expertas o jerarquías estéticas. Cualquiera de nosotros, en intención creativa, puede transitar por estas cuatro experiencias y territorios, aventurándose, en significación profunda, a alimentar y alimentarnos de la práctica bandística diversa desde nuestra propia diversidad. Desde el dominio técnico, la situación estética y el disfrute del acto creativo podemos proyectarnos hacia y desde nuestras propias honduras en función de agencia comunitaria, allá/aquí, en cada rincón de nuestro país en donde una banda es territorio que teje sentidos de vida, o podemos viajar a otros territorios y temporalidades desde la profundidad estética del ritmo-expresión-carnaval, del gesto-frivolidad-tragedia, del cuerpo-intimidad-imaginación o del timbre-textura-piel poderosa de la banda que venimos sembrando hace 200 años.

Probablemente la capacidad de transitar creativamente por estos repertorios estará dada por nuestra experiencia, interés, proceso formativo, ámbito de práctica y oficio cotidiano, pero la manera como asumimos y valoramos cada uno de estos sentidos, fundamentales para las bandas desde una perspectiva holística, va más allá de una posibilidad que elegimos sobre otra. Significativamente, y como sujetos diversos, constituye la manera como la banda nos ha seducido y enseñado a desdoblarnos creativamente desde una perspectiva situada, en la acción banda-comunidad, en la mediación banda-educación, en la significancia banda-estética, en la proyección profunda banda-ser y, entre todos los anteriores, en los sentidos ético-políticos de la creación para un país que busca razones para confiar en el triunfo de la existencia.

16 Para Stuart Hall, desde la noción de identidad múltiple “el sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un ‘yo’ coherente. Dentro de nosotros coexisten identidades contradictorias que jalan en distintas direcciones, de modo que nuestras identificaciones continuamente están sujetas a cambios” (Hall, 2010).

17 Estas son algunas de las preguntas que vienen surgiendo, entre pañuelos y no siempre con un café, con el colega y amigo Eliécer Arenas, profesor del Departamento de Educación Musical de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Referencias

- Barriga, M. (2010). Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. *El Artista*, (7), 216-240.
- De Mojica, S. (2016). Humanidades y agenciamiento cultural hoy. La propuesta de Doris Sommer en *The Work of Art in the World: Civic Agency and the Public Humanities*. *Cuadernos de Literatura*, XX(39) 477-481.
- Exbrayat, J. (1996). *Historia de Montería* (3ª ed). Montería: Domus Libri.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds). Popayán: Envión editores. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Pontificia Universidad Javeriana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, 7(3) 207-220.
- Ministerio de Cultura. (2002). *Conpes 3191*. Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Vientos. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.
- López, G., Londoño, M., Mejía, L., Arango, M. y Palacio, F. (2007). *Un toque de esperanza. Las bandas de música en Antioquia, tradición hecha política cultural*. Medellín: Gobernación de Antioquia.
- Programa Nacional de Bandas (PNB). (2005). *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rhodes, S. (2007). A history of the wind band. Recuperado de <http://www.lipscomb.edu/windbandhistory/>
- Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54) 17-39.
- Valencia, V. (2011). Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa. *Revista A contratiempo*, (16). Recuperado de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-musica-en-colombia-la-creacion-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>
- Valencia, V. (2014). *Bandas de música en Colombia. Una línea de tiempo*. Recuperado de: www.victorianovalencia.com

Victoriano Valencia. Compositor y educador musical, Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional y Magíster en Música con énfasis en Composición de la Universidad Eafit en Medellín. Su producción ha sido reconocida en diversos eventos a nivel nacional y ha sido interpretada por agrupaciones de más de 30 países de América, Europa y Asia.

victorianovalencia@hotmail.com

www.victorianovalencia.com