

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN COLOMBIA COMO POLÍTICA DE ESTADO: EL CASO DEL CONCURSO NACIONAL DE BANDAS

Juan Sebastián Rojas¹

jsrojas@indiana.edu

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1088>

RESUMEN

La declaratoria del Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa como patrimonio cultural inmaterial de Colombia involucró una ardua negociación entre la entidad gestora Corbandas y el Ministerio de Cultura. Estos dos organismos asumieron posturas teóricas contradictorias entre sí: mientras que Corbandas asumió una posición basada en el paradigma modernista del patrimonio monumental, el ministerio se basó en conceptos posmodernos sobre patrimonio cultural inmaterial. Este proceso de negociación tardó diez años y culminó en 2013 cuando, después de un proceso de investigación etnográfica, las dos entidades lograron acuerdos que llevaron a la inclusión de esta manifestación cultural en la lista representativa de patrimonio cultural de Colombia.

Palabras clave: patrimonio cultural inmaterial, bandas de música, políticas culturales, identidad local, gestión cultural.

ABSTRACT

The declaration of the National Musical Bands Contest in Paipa as intangible cultural heritage of Colombia involved a strenuous negotiation between the organizing institution Corbandas and the Ministry of Culture. These two entities aligned each with mutually exclusive theoretical perspectives: Corbandas assumed a position based on the modernist paradigm of monumental heritage, while the ministry based its approach on postmodern discourses about intangible cultural heritage. This process of negotiation took ten years and it ended in 2013, when after an ethnographic research process, the two entities came to an agreement that included this cultural expression into the representative list of Colombian intangible cultural heritage.

Keywords: intangible cultural heritage, brass bands, cultural policy, local identity, cultural management.

Introducción

El Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa (CNBMP) en Colombia es hoy en día el mayor encuentro de bandas de música a nivel nacional, reuniendo a más de 1500 músicos anualmente. Desde 2004, el CNBP entró en proceso de patrimonialización, un asunto complejo que, después de diez años, culminó el tres de octubre de 2013 con su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación (en adelante “Lista Representativa”). Si bien esta expresión cultural surgió como un concurso de bandas populares en 1975, gestionado desde abajo y enfatizando las expresiones culturales locales de carácter popular (bandas fiesteras y populares), su rápido crecimiento de mano de la corporación cultural gestora Corporación Concurso Nacional de Bandas Musicales (Corbandas) y sus vínculos con el Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura lo convirtieron en un evento de alcance nacional, en el cual las bandas sinfónicas y las bandas-escuela se convirtieron en las principales protagonistas. Como consecuencia, el concurso alcanzó gran relevancia a nivel nacional, pero su sentido de pertenencia a nivel local disminuyó, tal como lo demostró una investigación que realicé para el Grupo de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura en Colombia (en adelante “Grupo de PCI”) (Rojas 2010).

La declaratoria del concurso como patrimonio inmaterial de la nación en 2013 muestra la complejidad de los procesos de patrimonialización, así como las pugnas ideológicas inherentes a este

tipo de diálogos. Este proceso tardó casi una década debido a una contradicción de fondo: la relevancia e impacto del CNBMP como evento cultural y vitrina del éxito nacional de la política pública sobre bandas, no reflejaba necesariamente su relevancia patrimonial a nivel de coherencia con la cultura local, ni era ya muestra del desarrollo de procesos culturales autónomos y tradicionales cuya misión fuera la inclusión, participación y disfrute por parte de la población local.

Sin embargo, la inscripción del CNBMP dentro la Lista Representativa, de la mano con la aprobación de un Plan Especial de Salvaguarda (PES) que enfatiza “la apropiación ciudadana [y] la conservación de las prácticas tradicionales y populares de la cultura colombiana”, es síntoma de avance en las maneras como se toman decisiones entre los diferentes actores que han participado en este proceso de preservación cultural (Diario Oficial 2013). De la misma forma, esta declaratoria muestra un cambio en las perspectivas oficiales sobre la cultura y el patrimonio, las cuales resuenan con lineamientos promovidos desde la UNESCO en su Convención de París en 2003 sobre el patrimonio inmaterial. De acuerdo con dicha convención, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) de una nación debe ser protegido por ésta, incluyendo a las comunidades, grupos e individuos involucrados en su transmisión y reproducción (UNESCO 2003, página web). De igual forma, las naciones firmantes deben iniciar programas para generar conciencia, visibilización y valoración de las expresiones culturales inmateriales que hayan sido escogidas como patrimonio.

Las tensiones que surgieron en este proceso han estado relacionadas con la manera como los diferentes actores institucionales (estatales y privados) asumieron posturas contradictorias entre sí sobre la valoración del PCI. Los tres actores principales en este proceso de patrimonialización han sido: i) la entidad gestora del CNBMP, la Corporación Concurso Nacional de Bandas Musicales (Corbandas), ii) el Grupo de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, el cual es parte de la Dirección de Patrimonio de este ministerio, y iii) el Grupo de Música, que hace parte de la Dirección de Artes, también del Ministerio de Cultura.

Si bien Corbandas y el Grupo de Música habían venido trabajando juntos desde la década de 1990 en la consolidación de un proyecto para bandas musicales de alcance nacional, su afiliación con procesos de patrimonialización se dio en los primeros años del siglo veintiuno, aunque desde una perspectiva más bien clásica y modernista: se buscaba legitimar formas de expresión artística y cultural que representaran a la nación de una forma más o menos homogénea, y basadas en una concepción de la práctica y enseñanza musical con fuerte carácter escolástico occidental (Valencia R. 2011, Montoya Arias 2011). Por otro lado, el Grupo de PCI empieza a generar legislación sobre patrimonio inmaterial desde el año 2006, la cual está marcada por una clara influencia de la antropología posmoderna y los contextos globales de política pública neoliberal, basados ante todo en la Convención de UNESCO en París (Ministerio de Cultura 2009, Kirschenblatt-Gimblett 1995).

En este sentido, encontramos que Corbandas buscaba el reconocimiento al concurso desde una ideología de patrimonio diferente a la del Grupo de PCI. Esta corporación se aferraba a un concepto de patrimonio más desde la idea de patrimonio material, en donde éste es un objeto que puede ser designado y administrado de manera gerencial, con relativa independencia de sus procesos históricos y socioculturales, y a través de un enfoque desde arriba. El Grupo de PCI, por su lado, asumió una visión distinta de patrimonio inmaterial, en la que el enfoque desde abajo, la participación comunitaria, el sentido de pertenencia, la vitalidad, inclusión y la relevancia local eran elementos fundamentales que cada expresión debía demostrar antes de ser incluida en la Lista Nacional. No debe sorprendernos esta disparidad en las narrativas sobre patrimonio, pues, como lo afirma Regina Bendix:

“La patrimonialización como tal tiene una tradición. Organizaciones e instituciones han sido creadas para legitimar esta práctica y para convertir cada vez más diversas nociones de patrimonio en aspectos habituales y bien comprendidos de la cultura”² (Bendix 2009:254, mi traducción).

Este trabajo busca analizar la manera como cada uno de estos actores ha

2 “Heritagisation itself has tradition. Organisations and institutions have been created to legitimate this practice and to contribute to turning ever more diversified notions of heritage into a self-understood, habitual aspect of culture” (Bendix 2009:254).

manifestado en hechos concretos diferentes paradigmas sobre la idea de “patrimonio”, y como esta diferencia de posturas ha generado discordancias y alianzas a la hora de construir proyectos culturales colectivos desde la esfera institucional. Mientras que para el Grupo de PCI los valores intrínsecos de una manifestación cultural están basados en su vigencia y coherencia como práctica colectiva, para Corbandas se trata de la magnitud de su impacto como evento de carácter nacional – sobre todo por su aspecto educativo y turístico – y para el Grupo de Música se trata de la legitimación de un proyecto de política pública que busca construir ciudadanos de derecho a través de la multiplicación de procesos de formación musical basados, en gran parte, en prácticas musicales asociadas a las bandas de vientos de origen europeo.

En última instancia, es la naturaleza versátil de las bandas de viento y su inherente polisemia la que ha permitido que tan diversos estándares de valor confluyan en una sola manifestación cultural, trascendiendo el ámbito de lo local, lo tradicional y lo netamente cultural. Los ensambles de bandas de viento de origen europeo pueden ser encontrados en todos los continentes y sus prácticas musicales abarcan un gran espectro: desde prácticas musicales de bandas sinfónicas y de conservatorio de herencia europea, pasando por bandas de carácter popular que tocan repertorios regionales por fuera del canon clásico, hasta expresiones de bandas tradicionales (o “tradicionalizadas”), con valores estéticos que resuenan con prácticas ancestrales de carácter local

(Valencia Rincón 2011).³ Por esto, este fenómeno debe ser analizado desde una perspectiva global, posmoderna, y desde la interrelación entre estado, las políticas públicas y los proyectos culturales de carácter local y nacional.

2. Trabajando Con El Estado: Miradas Desde Adentro Y Desde Afuera

En 2010, durante este momento complejo para la patrimonialización de CNBMP, fui contratado por el Grupo de Patrimonio para realizar una etnografía sobre el concurso, la cual permitiera construir una caracterización sobre esta manifestación cultural y, a su vez, arrojar luz sobre la coherencia interna de este evento anual, su historia y sus prácticas con los lineamientos estipulados en las recientemente aprobadas políticas sobre patrimonio del estado colombiano (Rojas 2010). De acuerdo con dichas políticas, las expresiones culturales declaradas con anterioridad como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional debían presentar un proyecto con un plan de salvaguardia para dicha manifestación, el cual debía ser aprobado por el Grupo de Patrimonio. Una vez el Grupo de Patrimonio aprobara el proyecto, dicha manifestación pasaría a ser incluida en la Lista Representativa Nacional de

3 Expresiones de bandas de vientos, basadas en un primigenio formato instrumental europeo de vientos y percusión, pueden ser halladas en diversas partes del mundo como adaptaciones que hacen parte integral de tradiciones musicales locales. Sobresalen, solo por mencionar algunos ejemplos, las bandas barat en India (Booth 1990), ensambles de second-line en Nueva Orleans (Sakakeeney 2008), la bandas sinaloenses en México (Simonett 2004), y las bandas pelayeras en Colombia (Fortich Díaz 1994).

Patrimonio Cultural Inmaterial, desde donde cada expresión cultural tendría el aval del estado colombiano para postular su ingreso a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (Ministerio de Cultura 2009).

Este fue un periodo delicado, pues había una clara pugna de paradigmas entre el Grupo de PCI y Corbandas acerca de qué constituía una manifestación de patrimonio inmaterial, y por qué (o por qué no) debía incluirse a CNBMP dentro de la Lista Representativa. Si bien estos procesos de investigación deben recaer sobre la comunidad, de acuerdo con las políticas vigentes, el Grupo de PCI consideró que las investigaciones previas, realizadas por investigadores recomendados por Corbandas, necesitaban de un complemento que explorara algunos temas en mayor profundidad y también que aportaran con una mirada externa, desde afuera. La experiencia de aquella etnografía provee buena parte del material y análisis que presento en este artículo.

Ese proyecto consistió en varias visitas a Paipa (departamento de Boyacá), municipio donde se realiza el concurso, durante las cuales sostuve reuniones con la junta directiva de Corbandas, representantes de organizaciones comunitarias, entidades culturales del estado a nivel local y regional, asociaciones de comerciantes y hoteleros, entidades educativas estatales a nivel local, músicos e investigadores. También me reuní con funcionarios estatales del sector música a nivel nacional y realicé entrevistas personales y por email a reconocidos músicos, investigadores y directores de

bandas a nivel nacional e internacional que, de una manera u otra, habían estado vinculados con el concurso. Agradezco a mi asistente en este proyecto, Daianna Mutis, quien realizó entrevistas cortas a la población paipana que brindaron un aporte importante sobre la perspectiva de los lugareños con respecto a CNBMP.

En aquel momento, debido a las circunstancias concretas en que se enmarcaba el proyecto, y de acuerdo con mi posición como contratista del estado, concluimos con el Grupo de Patrimonio que el CNBMP no estaba listo para ser incluido en la Lista Representativa y que requería de la realización de un Plan Especial de Salvaguardia (PES)⁴ que resonara con la legislación vigente. En este sentido, el presente artículo parte de aquella experiencia y es una reflexión sobre la misma, aunque aquí también reflexiono sobre el rol del Grupo de PCI y los resultados del proceso desde mi salida del proyecto – con motivo del inicio de mis estudios de posgrado en la Universidad de Indiana en 2010 – hasta el momento de la inclusión de CNBMP en la Lista Representativa, el pasado tres de octubre de 2013.

4 Todas las manifestaciones incluidas en la Lista Representativa requieren de la aprobación de un PES por parte del Consejo Nacional de Patrimonio. El PES debe tener los siguientes componentes: identificación de la manifestación, identificación del impacto de la manifestación, medidas de preservación, medidas para garantizar sostenibilidad de la estructura comunitaria relacionada con la manifestación, reporte de los mecanismos de participación utilizados durante la elaboración del PES, medidas para garantizar la transmisión, apropiación, investigación y acceso, así como medidas de evaluación, un plan financiero y los acuerdos comunitarios pertinentes (Ministerio de Cultura 2009).

Mi análisis muestra como ha habido una transición en la relación ideológica entre Corbandas y el Grupo de PCI. Si bien cuando inició el proceso de patrimonialización las dos entidades sostenían una relación de colaboración administrativa, aunque también un fuerte desacuerdo ideológico de fondo, después de casi una década de trabajo colectivo, el Grupo de Patrimonio ha ganado predominancia en esta discusión y ha logrado establecer su idea de patrimonio inmaterial. Esto se refleja en el contenido del PES que fue aprobado el pasado tres de octubre, marcando la inclusión del CNBMP en la Lista Representativa. En últimas, la idea de asumir una postura “desde abajo”, la cual tenga en cuenta e incluya en el PES las necesidades de la población local, la población rural, y la población marginada es una idea que varios estudiosos del patrimonio defienden y que está relacionada con las nuevas directrices de la UNESCO sobre patrimonio inmaterial (UNESCO 2003). Por ejemplo, Setha Low, en un artículo sobre parques y patrimonio inmaterial en contextos urbanos muestra la importancia de investigar a fondo los diversos puntos de vista de las poblaciones locales, pues éstos no solo hacen parte integral del patrimonio inmaterial como tal, sino que también generan recursos invaluable para la resolución de conflictos y facilitan la diálogos sostenibles para la preservación de las manifestaciones culturales (Low 2008). De la misma forma, al discutir un caso de parques nacionales en Australia como patrimonio, Denis Byrne elabora la idea de la importancia social (*social significance*) del patrimonio en su propio contexto cultural, más allá del valor asignado a éste por las instituciones del estado-nación (Byrne 2008).

3. Historia de las bandas en Colombia y el CNBMP

Las bandas de música no son, ni mucho menos, un fenómeno originario de Colombia, o exclusivo de ese territorio. De hecho, se trata de un formato musical proveniente de Europa, con fuerte influencia del Medio Oriente, y con una larga y compleja historia que algunos investigadores remontan incluso hasta la era temprana del Imperio Romano, en el siglo VII a. C. (Adam Ferrero 2002). Sin embargo, hoy en día, cuando hablamos de una *banda* (o *banda de vientos*, o *banda de música*) nos referimos a un ensamble instrumental de al menos ocho instrumentistas, cuya mayor proporción está compuesta por instrumentos industriales de viento (maderas y metales) de variados registros, y una relativamente pequeña sección de percusión. Por lo general, las bandas han utilizado instrumentos que se puedan cargar, pues muchas veces han cumplido funciones de tocar música en las calles, bien sea de forma estacionaria o como parte de desfiles y procesiones. El formato de bandas es, sin duda alguna, una de las manifestaciones musicales de origen europeo más difundidas en todo el mundo. Por esto, su influencia ha sido muy marcada en la historia de otras tradiciones musicales alrededor del mundo, haciendo de su heterogeneidad una característica esencial, como se mencionó más arriba.

Estas agrupaciones llegan a América Latina de la mano del régimen colonial español, específicamente, como parte del estamento militar. Si bien las primeras bandas militares conformadas en Colombia datan de finales del siglo

dieciocho, muy pronto, después de las guerras de independencia de inicios del siglo diecinueve, estas agrupaciones se integraron a la vida civil, primero como parte de celebraciones religiosas y luego en el marco de festividades seculares de carácter popular. Durante este primer siglo de independencia las bandas se asentaron de manera fuerte en el territorio colombiano y se empezaron a asociar a bailes y músicas de salón. Así, su función social pasó de ser estrictamente militar, o religiosa, a ser de carácter civil y comunitario. Sin embargo, a finales del siglo diecinueve, como parte de una estrategia centralista de unificación del estado nación, personajes como el presidente Rafael Núñez y el músico Jorge Price editaron publicaciones, fundaron instituciones y entregaron apoyos económicos y de gestión a nivel nacional, estimulando la creación de bandas musicales como herramienta para la construcción de nación. La gran versatilidad de las bandas, con amplia variedad de timbres y registros, un formato musical móvil o estacionario, y una capacidad de volumen superior a cualquier otra expresión musical de aquella época, permitió que fueran apropiadas en diversas regiones del país (Valencia 2011).

Esta proliferación regional se consolidó a lo largo del siglo XX, cuando las bandas incorporaron más consistentemente dentro de sus repertorios, que tendían a ser clásicos o de géneros de salón de baile europeo, aires musicales de origen local o regional, inventando así nuevas formas de interpretar ciertas músicas tradicionales como los sanjuaneros (en el Tolima Grande), los porros y fandangos

(en las sabanas del Sinú), los tamboritos y abozos (en la región chocoana), o los bambucos y pasillos, cuya presencia era generalizada en el territorio nacional (Fortich 1994; Valencia V. 2005, entrevista; Bermúdez 1996; Valencia R. 2011). Así, en esta época encontramos entre las bandas civiles agrupaciones de carácter más académico, que se enfocan más en prácticas y repertorios clásicos (aunque no exclusivamente), y bandas de raigambre más popular que cumplen una función más bien festiva y de baile. Sin embargo, si bien durante la primera mitad del siglo XX los procesos de bandas se consolidaron a nivel regional, la particularidad de cada tradición hizo difícil el diálogo e intercambio de saberes a nivel nacional (Valencia R. 2011).

Este relativo aislamiento, de la mano con la llegada de otras músicas a las provincias, contribuyó a un debilitamiento de las bandas en algunas regiones. Como respuesta, en los años 70s surgen dos proyectos importantes para las bandas a nivel nacional: los programas departamentales de bandas en Caldas y Antioquia, y el CNBMP en 1975, en Paipa, Boyacá. Los programas departamentales de bandas son procesos sistemáticos de apoyo a estas agrupaciones desde el ámbito institucional, los cuales se centran en la creación de bandas estudiantiles, convirtiendo a las bandas, desde la década de los 80s, en el eje central de un sistema de formación musical a través de la figura de las *bandas-escuela* (López Gil 2012). Este modelo sería luego ampliado al nivel nacional desde el Programa Nacional de Bandas, promovido desde el Instituto Colombiano

de Cultura (Colcultura)⁵ en los 90s, y luego sería integrado al Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) en el año 2002 (López Gil 2012).

El CNBMP, por su parte, inicia como concurso departamental en 1973 por la iniciativa de Marina Vargas Jiménez, directora de la Oficina de Turismo y Artesanías de Boyacá, y en 1975 es ampliado al nivel nacional por Roberto Herrera Camargo, quien constituyó la personería jurídica de Corbandas. La intención original de los fundadores era revitalizar las bandas pues se consideraba que se estaban debilitando: en 1973 solo había doce bandas en los 120 municipios de Boyacá, un número en declive desde el punto de vista de los fundadores. Esto es importante, pues muestra el sentido arraigo e identidad que estas agrupaciones han tenido en esta zona del país, aunque las expresiones de banda popular de carácter municipal ya se habían extendido en todo el país. Anteriormente, las bandas solían ser la institución musical municipal por excelencia y era su responsabilidad estar disponible para tocar en todas las celebraciones que involucraran a la municipalidad, bien fuera de carácter protocolario, religioso o festivo (Vallejo 2010:28-31).

La primera versión de CNBP contó con la participación de cinco bandas. En estos tiempos, los organizadores salían a recorrer la región para incentivar a las bandas a participar. Si bien al principio el concurso solo reunía bandas de corte tradicional fiestero, una sobresaliente

capacidad de gestión y la alianza con los programas de bandas mencionados anteriormente, hizo que el concurso creciera hasta convertirse en el mayor evento bandístico del país, lo que involucró la inclusión paulatina de otras formas de expresión musical, como las *bandas juveniles* (bandas-escuela) en los 80s, las *bandas especiales* (de gran formato) en los 90s y las *bandas universitarias* (sinfónicas, con base en programas universitarios de carácter profesional) en 2005 (Rojas 2010).

4. Las Bandas y las políticas públicas para la música

El concurso no ha parado de crecer desde su primera versión en 1975 en gran parte por la intensa labor de gestión de Corbandas. Esto se debe a dos circunstancias principales: la primera tiene que ver con el fuerte arraigo de las bandas a nivel popular. Si bien hubo un decaimiento en algunas regiones durante los 70s, la gente de los pueblos seguía manteniendo una fuerte identidad hacia lo que ellos consideraban “su banda”, la banda local. Por esto, el espacio generado por el concurso de Paipa fue perfecto para involucrar a los gobiernos locales y departamentales en un marco de soporte a la actividad bandística del país. Por otra parte, el éxito de los programas departamentales de bandas hizo que fueran necesarios espacios de circulación, intercambio y socialización que permitieran dinamizar los procesos de formación musical de las bandas-escuela. De ahí que surgiera una alianza estrecha entre el CNBMP y el Programa Nacional de Bandas (López Gil 2012). De esta forma, mientras las bandas-escuela

se dedican a procesos de formación a nivel local, el CNBMP (y otros festivales) se enmarcan parcialmente como parte del componente de circulación de estos proyectos formativos.

En una iniciativa de política pública para la música que ha sido aclamada internacionalmente, el gobierno nacional aprueba el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) en 2002, el cual tiene como eje central un plan de formación musical masivo cuyo objetivo es abrir escuelas de música en cada municipio del país, dotarlas con instrumentación, y destinar dineros públicos para mantener una planta docente permanente. Este proyecto está basado fundamentalmente en el modelo de banda-escuela. Aunque el plan tiene otros programas que también funcionan a través de escuelas –coros, orquestas sinfónicas y músicas tradicionales, este último dividido en once ejes musicales –el programa de bandas es claramente dominante. En 2005, el Grupo de Música reportaba una actividad bandística de 1215 bandas en 828 municipios del país, lo que representa el 76.4% de los municipios del país. De ese total, el 85% son bandas juveniles e infantiles: aproximadamente 42.000 niños y jóvenes (Ministerio de Cultura 2005). De todos los programas, el de músicas tradicionales es de lejos el menos financiado, a pesar de estar éstas conceptualizadas a través de once complejos ejes musicales que dan cuenta de la totalidad del territorio colombiano y su enorme diversidad cultural regional.

Aunque las bandas-escuela tienden a centrarse en procesos de formación basados en lineamientos de escolástica

⁵ Colcultura se convertiría en 1997 en el Ministerio de Cultura, a través de la Ley General de Cultura: Ley 397 de 1997 (Gobierno de Colombia 1997).

musical europea – como la lecto-escritura, teoría musical tonal, formatos ampliados, repertorio universal, esquema de concierto y énfasis en técnica interpretativa – éstas también se acercan al ámbito popular, aunque sobre todo a través del repertorio y no necesariamente de las prácticas socioculturales realizadas con anterioridad por las bandas fiesteras (Rojas 2010). Gracias a la uniformidad en la metodología de los procesos de banda-escuela, el PNMC ha logrado situar las prácticas bandísticas dentro de parámetros suficientemente homogéneos como para generar informes de gestión para toda la nación. En este sentido, el Plan Nacional de Música es un proyecto de construcción de estado-nación desde una política institucional masiva para la música.

5. Ministerio de Cultura: Dos posturas sobre el Patrimonio Inmaterial

En la legislación colombiana aprobada en 1997, la Ley General de Cultura determinaba que era el Ministerio de Cultura quien, de acuerdo con su criterio e iniciativa como ente estatal responsable por los procesos culturales nacionales, podía determinar cuáles manifestaciones merecían el título de “Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional”, máximo reconocimiento para expresiones culturales en aquel entonces. En este marco, motivado por la cercanía del exitoso Programa Nacional de Bandas y Corbandas, así como por la magnitud del CNBMP, se expide desde el ministerio la Resolución No. 1262 del 22 de septiembre de 2004 que declara al “Concurso Nacional de

Bandas de Paipa, Boyacá, como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional” (Corbandas 2012). La Convención de París de la UNESCO en 2003, por su parte, determina los lineamientos para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en un esfuerzo por descentrar las lógicas eurocéntricas que dominaron las narrativas sobre patrimonio cultural durante la segunda mitad del siglo veinte. Sin embargo, Colombia, que es uno de los países firmantes de este tratado de las Naciones Unidas, no empezó a regular sus leyes al respecto sino hasta 2006, por lo que la resolución de 2004 permaneció vigente.

Si bien esta declaratoria es comprensible debido al impacto del concurso sobre la cultura musical en el país, su cumplimiento entra en contradicción con estos procesos de política pública que se venían gestando desde el Ministerio de Cultura. Siguiendo los lineamientos de UNESCO, se crea el Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial en el ministerio como parte de la Dirección de Patrimonio en 2005 (Salge Ferro 2010). Su primera gran tarea fue definir los nuevos lineamientos –el discurso oficial o “Authorized Heritage Discourse” (Smith 2006) –que regularía la salvaguarda de las expresiones culturales colombianas consideradas merecedoras de ser incluidas en la Lista Representativa. En este sentido, la idea de patrimonio pasó de ser entendida como un objeto propiedad de la nación, para ser concebida, en el marco del patrimonio cultural inmaterial (PCI), como una serie de procesos y relaciones sociales, de carácter tradicional o popular, propiedad

de comunidades locales y regionales específicas, las cuales reciben apoyo y reconocimiento de la institucionalidad del estado-nación. De esta forma, la noción de patrimonio cambia y pasar a ser entendida como una serie de valores y significados, en lugar de ser vista como un objeto (Smith 2006).

La creación del Grupo de PCI se lleva a cabo a través de decretos y otros recursos legales, los cuales comienzan a salir a la luz en 2009. A través de esta nueva legislación se crea la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial, siguiendo el modelo de UNESCO. En este nuevo modelo, son las comunidades quienes deben ser proactivas y tomar la iniciativa de solicitar al ministerio la inclusión de sus manifestaciones en la lista, y, de darse luz verde para el reconocimiento, el Grupo de PCI asesorará el desarrollo de un Plan Especial de Salvaguardia (PES), el cual, por ley, debe acompañar a cada una de las manifestaciones que estén incluidas en la lista (Ministerio de Cultura 2009). El desarrollo del PES involucra un proceso participativo con la comunidad y es definido como un “pacto social” entre los diferentes actores que hayan participado en la construcción histórica de la manifestación cultural.

De otra parte, por ley, toda manifestación que hubiera sido previamente declarada Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional, de acuerdo con la legislación anterior, debía ser incluida automáticamente en la lista, si bien su ratificación oficial se daría con la aprobación de su PES por parte del Consejo Nacional de Patrimonio (Ministerio de Cultura

2009). En este sentido, los nuevos lineamientos son cuidadosos en señalar que las manifestaciones culturales patrimoniales no solo deben tener fuerte arraigo en la localidad donde se realizan y ser prácticas vigentes gestionadas desde la comunidad, sino que también deben demostrar impacto y presencia más allá de fechas especiales, y ser concebidas como fenómenos culturales y sociales profundos, que involucren, de una manera u otra, la cotidianidad de la comunidad. Por esta razón en Colombia, últimamente, festivales, concursos y otros eventos rara vez son considerados manifestaciones del patrimonio como tal, pero si lo son las expresiones y tradiciones culturales que en ellos participan.

Y aquí, precisamente, yace la polémica sobre el PES del CNBMP, pues éste es un evento gestionado desde una entidad privada, Corbandas, la cual se ha orientado a aplicar y fortalecer políticas institucionales estatales de formación musical a través de procesos de categorización, legitimación y circulación a nivel regional y nacional (aunque también a nivel local). Esta clase de procesos, desde la década de 1990, ha beneficiado sobre todo a las prácticas de bandas sinfónicas, que interpretan repertorio internacional y gozan de un público selecto, mientras se ha tendido a relegar las expresiones de bandas populares de carácter local, todavía muy apreciadas entre la población local. Sin embargo, al haber sido declarado Bien de Interés Cultural, era obligación del Grupo de Patrimonio facilitar el desarrollo de un PES que siguiera los lineamientos de la nueva legislación.

6. Las Complejidades De La Patrimonialización De CNBMP

Desde 2007 comienza el proceso de desarrollo del PES y las ideas contradictorias en cuanto al contenido de dicho proyecto son manifiestas en las diferentes instancias de diálogo entre Corbandas y el Grupo de PCI: si bien Corbandas consideraba que el evento les pertenecía y que era la expresión merecedora de ser incluida en la lista, el Grupo de PCI no compartía esta certeza y consideraba que se debía realizar una investigación para demostrar si el bien patrimonial era el concurso, o si por el contrario, era la tradición de bandas musicales en Colombia, como tal. Esta divergencia encarna dos posiciones divergentes en la percepción del patrimonio: Corbandas asumió en un principio una idea más cercana a las ideas sobre patrimonio “monumental”, donde objetos concretos (como el CNBMP) son los acreedores de la salvaguardia, más no sus procesos, tradiciones, prácticas colectivas, cambios históricos, etc. (Smith 2006). El Grupo de PCI ha tenido desde sus inicios una idea diferente, en la que el aspecto fundamental del patrimonio es su arraigo y nivel de participación a nivel comunitario. Es decir, las entidades gestoras son necesarias e importantes, pero no son depositarias de la tradición sino una herramienta para su dinamización, pues la tradición está radicada en complejos socioculturales e históricos que exceden, por mucho, el ámbito de una persona jurídica (Byrne 2008).

Este elemento, el arraigo a nivel comunitario y sus aspectos relacionados,

fueron la pieza clave foco de crítica y negociación entre el Grupo de PCI y Corbandas, si bien Corbandas opuso mucha resistencia para cambiar su forma de gestionar el concurso. Esto tiene una explicación: la entidad y sus miembros han sido los responsables de la gestión, financiación y organización del concurso en cada una de sus versiones desde hace 40 años, lo cual demuestra su tenacidad, entrega y, por supuesto, explica su fuerte sentido de pertenencia hacia CNBMP. Gracias a su ardua gestión, el concurso ha crecido mucho: actualmente congrega 36.000 asistentes y 1500 músicos. Sin embargo, este “crecimiento” es concebido desde los supuestos de ideas de “desarrollo” de carácter modernista, y por esto, tendió a enfocarse en sus últimos 20 años, y casi de manera hegemónica desde 2005, en prácticas de banda sinfónica y repertorios internacionales, considerados por la junta directiva como “de mayor calidad” y “más prestigiosos” (Rojas 2010).

Los miembros de Corbandas consideraban en 2010 que esto era una señal de éxito, pues demostraba superación a nivel técnico, un paso del ámbito provincial al urbano, de las artes populares a las bellas artes, de lo tradicional a lo moderno, y de lo local a lo internacional. De esta forma, tal como en el paradigma “monumental” del patrimonio inmueble, el enfoque de Corbandas era ver la importancia de CNBMP en su magnitud y su paralelo con prácticas culturales de la tradición clásica occidental (Smith 2006). Desde esta perspectiva, en la cual prima un discurso colonial que ha sido históricamente predominante en Colombia, lo grandioso, lo técnicamente

complejo y lo placentero (ciertas estéticas determinadas), eran argumentos de peso para considerar la patrimonialización. Desde esta visión del patrimonio, las expresiones culturales representaban a toda la nación, por lo que la construcción de identidades subalternas relacionadas con dichas manifestaciones solía ser marginalizada (Smith 2006:30).

Sin embargo, estas nociones de éxito de Corbandas no eran compartidas por la comunidad de Paipa. En la etnografía que realicé para el Grupo de Patrimonio recopilé numerosos testimonios de miembros de varios sectores de la población local que hablaban de su percepción del concurso como cada vez más alejado de la comunidad. Estos lugareños atribuían el hecho a que tanto las directivas de Corbandas como las bandas participantes estaban enfocando sus prioridades en las presentaciones de las bandas ante los jurados, mas no en su interacción con la gente y las presentaciones de calle, como solía ser costumbre (Rojas 2010). Este hecho es muy significativo por varias razones: en primer lugar, el CNBMP en sus primeros veinte años enfatizó la participación de las bandas, no solo en las tarimas del evento, sino también en la alborada⁶, el

desfile inaugural⁷ y las verbenas⁸, pues la conexión con la comunidad local era fundamental para determinar el carácter y la fortaleza de las bandas en ese tiempo.

Con el fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas y la asociación de CNBMP con éste, este aspecto se debilita por una razón: las bandas rejuvenecen notoriamente. Paulatinamente, se trata cada vez más de niños y jóvenes quienes hacen parte del concurso. Por esto, su participación en actividades callejeras y nocturnas es un asunto delicado que debe ser fuertemente controlado (Rojas 2010). Sin embargo, es precisamente éste tipo de interacciones entre los practicantes y las comunidades lo que genera el tejido sociocultural que la nueva legislación requería para reconocer a una manifestación cultural como patrimonio inmaterial.

En segundo lugar, la influencia del exitoso Programa Nacional de Bandas hizo que se abrieran dos nuevas categorías en el concurso: *bandas especiales* (de formato ampliado, iniciada en 1994) y *bandas universitarias* (sinfónicas, comenzó 2005). Estas nuevas categorías se sumaron a las de *bandas fiesteras*, *bandas juveniles* y *bandas de mayores*, ya existentes. Este hecho es importante

pues no es solo el formato instrumental lo que cambia, sino también el repertorio y el nivel de protagonismo que este nuevo tipo de bandas adquiere dentro del evento. Por un lado, se empiezan a interpretar con mucha frecuencia piezas del repertorio internacional de carácter académico, lo que genera una nueva expectativa y la formación de un nuevo público: turistas visitantes amantes de la música clásica. Y por otro lado, se ubica a estas bandas en los escenarios y horarios privilegiados dentro de la estructura del concurso, dándoles mayor exposición y convirtiéndolas en protagonistas. En este sentido, se crea una jerarquía de categorías dentro de concurso en donde aquellas bandas que tienen más afinidad con las sinfónicas de carácter profesional son preferidas y más respetadas por los jurados, por la organización y por los demás músicos.

Sin embargo, este tipo de bandas se distancia de la comunidad local al no interpretar el repertorio fiestero que la gente de los pueblos espera durante una fiesta popular. La gente de Paipa no consume música clásica de manera cotidiana y, aunque ha habido un aprendizaje a través de un proceso obligado de formación de públicos, el énfasis en este repertorio convierte le da al concurso un carácter más formal y solemne, cambiando su carácter fiestero. Esto lo manifestaron varios habitantes paipanos al expresar cierta incomodidad con el esquema de “concierto” que se imponía durante las presentaciones de las bandas. Se exigía que el público guardara silencio y escuchara, como si se tratara de un auditorio destinado a música académica, haciendo a un lado todos los elementos

6 La alborada es un desfile que tiene lugar al amanecer del primer día del concurso (viernes) y en el cual las bandas recorren las calles de Paipa para despertar a la población y hacer el anuncio de que la fiesta ha comenzado oficialmente. La práctica de alboradas es muy común en los pueblos de Colombia, no solo con bandas de vientos sino también con otros formatos musicales. Es una práctica tradicional durante las fiestas populares.

7 El desfile inaugural tiene lugar el día sábado a mediodía y en él todas las bandas solían participar y hacer gala de sus atuendos típicos, tocando repertorios de su región, y presentándose oficialmente ante la comunidad.

8 Las verbenas son toques callejeros, los cuales tradicionalmente se realizaban en el parque central de Paipa en las noches del evento, y a los cuales asistían varias bandas, quienes competían amistosamente para ver cuál congregaba más público. Esta práctica ha sido común de las bandas fiesteras en el país.

del contexto de la performance que hacen de las bandas de vientos uno de los formatos instrumentales históricamente más ubicuos y aglutinadores en la historia de la música durante los últimos siglos. Este distanciamiento va en contravía con la idea de las bandas de viento “tradicionales” como eje de cohesión en las comunidades de los pueblos de Colombia. En lugar de permitir la interacción, la integración y el diálogo entre las bandas y su audiencia, éstos se restringen y se privilegia al jurado, quien es el verdadero destinatario, para quien las bandas tocan en realidad.

En tercer lugar, tanto miembros de Corbandas, como de entidades culturales estatales que han trabajado en el concurso, miembros de la comunidad paipana y miembros de los gremios comerciales de Paipa, admiten que la comunidad local se ha alejado bastante del concurso. Muchos ni siquiera salen durante ese fin de semana pues el pueblo se llena sobremanera. La mayoría de los asistentes (36.000 según cálculos de 2009) vienen de afuera, bien sea de otras partes del departamento de Boyacá, de la región andina o del país (Rojas 2010). Se sabe también que una buena parte del público son familiares de los alrededor de 1500 jóvenes músicos que participan en el evento. Otra buena parte del público son también músicos de los diferentes comités técnicos de bandas a nivel nacional, o músicos cuyas bandas no clasificaron al concurso. En este sentido, el CNBMP se fue convirtiendo paulatinamente en una vitrina del éxito del PNMC, beneficiando directamente a este proyecto institucional –y por supuesto, a los músicos, sus beneficiarios a nivel nacional –y se alejó de su comunidad local.

Esto, sin duda, es una característica que no es compatible con las nuevas políticas públicas, concretamente el Numeral 3, Artículo 9, del Decreto 2941 de 2009, según el cual un criterio para la salvaguardia es:

“... Relevancia: Que la manifestación sea socialmente valorada y apropiada por el grupo, comunidad o colectividad, en cada ámbito, por contribuir de manera fundamental a los procesos de identidad cultural y ser considerada una condición para el bienestar colectivo” (Ministerio de Cultura 2009).

Es decir, si bien el municipio se beneficia enormemente, tanto a nivel de actividad cultural como económica, no es claro que este beneficio esté relacionado con una práctica de patrimonio inmaterial de una comunidad; a menos que esta comunidad no sea la comunidad paipana, sino la comunidad de músicos de bandas a nivel nacional.

En este sentido, yo, investigador independiente pero contratista del Grupo de Patrimonio, me encontré en una situación difícil de sortear: mientras que por un lado estaba totalmente de acuerdo con las nuevas políticas sobre patrimonio inmaterial, así como con la directora del Grupo en ese entonces, la antropóloga Adriana Molano, también estábamos sujetos a incluir al CNBMP dentro de la Lista Representativa, dado su carácter de Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional. En última instancia, dados los resultados de las investigaciones, se decidió aplazar la formulación del PES del concurso hasta que Corbandas realizara cambios que garantizaran que

el proceso iba a ser participativo y que tanto la comunidad paipana, como el gremio comercial local y los músicos de las bandas fiesteras iban tener mayor participación y reconocimiento en la toma de decisiones, tanto en el PES como en el concurso como tal.

7. La Aprobación del PES. Octubre de 2013

La insistencia del Grupo de Patrimonio en adherirse a las políticas culturales de carácter globalizante de la UNESCO entraba en contradicción con intereses de aquel entonces tanto de Corbandas como del Programa Nacional de Bandas parte del PNMC. Sin embargo, el Grupo de Patrimonio estaba buscando posicionar un modelo de administración pública de la cultura basado en la multiculturalidad y un modelo de participación comunitaria. Este terreno es espinoso, pues tanto lo “multicultural”, como lo “participativo” y lo “comunitario” pueden prestarse para una amplia gama de interpretaciones, ejercicios de poder y formas de explotación. Sin embargo, los términos de referencia de los PES son suficientemente complejos y estrictos, lo que hace que por lo general se necesite más de una revisión por parte del Consejo Nacional de Patrimonio para otorgar la aprobación del PES y la inclusión en la Lista Representativa. Esto muestra una capa adicional de complejidad, pues aunque se trata de proyectos comunitarios, éstos requieren del sello estatal para ser avalados oficialmente.

La perspectiva de Corbandas, por otra parte, está mucho más influida por narrativas modernistas de la construcción de estado-nación: toda Colombia y sus

regiones están siendo representadas de manera oficial a través de sus bandas durante el concurso en Paipa. Allí, se legitiman jerarquías y parámetros estéticos que articulan al concurso con las bandas-escuela, lo que genera un impacto de carácter con nacional. Una premisa fundamental en el discurso oficial de este movimiento es que las bandas de vientos, dan para eso, debido a su inherente versatilidad, diversidad y capacidad para adaptarse a cada localidad y sus expresiones culturales. Sin embargo, en la práctica la visión y aspiraciones de este movimiento bandístico siguen orientándose hacia estéticas europeizantes y modelos de prácticas musicales en línea con la herencia colonial de la sociedad occidental. De esta forma, tanto las lógicas estéticas subalternas que no coinciden con la narrativa dominante como las prácticas tradicionales locales son marginadas. De igual manera, los cultores de estas prácticas, por lo general veteranos maestros músicos de banda popular, son hechos a un lado para darle paso a nuevas generaciones, más jóvenes, a las cuales se les enseña la música desde una estructura institucionalizada y estatal.

En este sentido, llama la atención un artículo de la directora venezolana de banda Rosa Briceño, varias veces jurado de CNBMP, en el boletín anual de la World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE). En éste, Briceño narra el desarrollo de la “Yamaha XIV International Symphonic Band Conference,” evento llevado a cabo en Bogotá en junio de 2008. La autora celebra este evento por permitir la oportunidad de “compartir con orgullo nuestras experiencias musicales

[latinoamericanas] con invitados distinguidos de Norte América y Europa, incluyendo a miembros de nivel gerencial de WASBE. Los conocimos; ellos nos conocieron, y nos reconocimos mutuamente”⁹ (Briceño 2008, la traducción es mía). De esta manera, este evento de la multinacional Yamaha fue un hecho muy importante, desde su punto de vista, pues permitió avanzar la legitimación del proyecto de bandas de Latino América y darlo a conocer a distinguidos personajes del movimiento bandístico sinfónico mundial. A su vez, continua la autora, estos eventos permiten solicitar el fortalecimiento de lazos con dicha asociación, así como la inclusión de nuevos miembros de origen latinoamericano y sus obras en eventos de WASBE (Briceño 2008). Esta clase de narrativas pareciera sugerir que la mejor oportunidad para el movimiento bandístico latinoamericano (o colombiano) es recibir el guiño de WASBE y de esta forma tratar de ingresar en su círculo de actividad y beneficio.

A mediados de 2010 me desvinculé de este proceso para iniciar estudios de posgrado en etnomusicología en la Universidad de Indiana (EEUU). Esta nueva experiencia, que involucró residencia en el extranjero por cinco años hizo que me alejara del proyecto de patrimonialización del CNBMP. Sin embargo, en octubre de 2013, al buscar recursos en línea para la realización del presente artículo, me encontré con que

9 “... Proudly sharing our [Latin American] musical experiences with distinguished guests from North America and Europe, including managing members from WASBE. We met them; they met us, and we recognized each other” (Briceño 2008).

el PES del concurso fue aprobado en diciembre de 2012. De esta forma, el CNBMP ingresó oficialmente a la Lista Representativa por Resolución 3047 de 2013 del Ministerio de Cultura. Aunque fue imposible para mi acceder al documento en cuestión, logré conocer la resolución, publicada en el Diario Oficial del Gobierno de Colombia (Ministerio de Cultura 2013).

Esta resolución contiene un resumen del PES y en ella se decreta de manera explícita la importancia del “carácter comunitario” del evento en el plan de salvaguarda. De hecho, ahora la manifestación es definida en dos esferas separadas, aunque relacionadas y superpuestas: como concurso (Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa) y como encuentro (Encuentro Nacional de Bandas Musicales de Paipa). La idea de “encuentro”, en este contexto se refiere a “... todos los procesos de intercambio, desde el ámbito musical, entre directores de banda, arreglistas, compositores y músicos; desde el ámbito social, a la ciudadanía paipana, turistas y visitantes, instituciones gubernamentales, asociaciones de músicos y constructores de instrumentos musicales, que históricamente le han dado sentido al CNBMP” (Ministerio de Cultura 2013:7). Igualmente, es definido como un “acto festivo” en el que existe garantía de espacios para prácticas de banda tradicionales y contemporáneas, dentro de un marco de referencia que remite a las “artes populares”, y en el que se articulan procesos colectivos como la formación de músicos y la integración comunitaria alrededor de las bandas de viento. Entre los objetivos de este

proyecto sobresalen el fortalecimiento de las nociones de “encuentro” y “sentido de pertenencia” por parte de los diversos sectores involucrados, con miras a revitalizar las prácticas tradicionales y populares de las bandas en Colombia (Ministerio de Cultura 2013).

8. Conclusiones: la heterogeneidad institucional

El proceso de patrimonialización de CNBMP permite mirar en detalle hacia las complicadas políticas culturales estatales, las cuales, en casos como el de Colombia, nación con una trayectoria relativamente estable de instituciones culturales, no solo se relacionan con fenómenos sociales y culturales de base, sino también con estamentos institucionales, públicos y privados, que generan un complejo tejido de intereses políticos y socioculturales. Sin embargo, este caso también permite observar como estas instituciones no son pétreas e inmutables, sino que se contradicen entre sí, se transforman en el tiempo y muchas veces optan por estrategias cercanas al pragmatismo, ejerciendo presiones y otorgando concesiones de acuerdo los mayores beneficios a mediano y largo plazo. Corbandas, por ejemplo, prefirió realizar una serie de cambios estructurales en el concurso con tal de obtener el máximo reconocimiento a la cultura en el país: la inclusión en la Lista Representativa. En todo caso, esperemos que estas negociaciones entre entidades que representan valores estéticos y socioculturales modernistas, y otras que encarnan ideologías multiculturalistas, otorguen los mayores beneficios tanto a las comunidades de base, como a la

población de músicos de banda del país, y todos aquellos que se benefician de esta práctica ancestral cultural de los pueblos de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

Adam Ferrero, B. (2002). *Las bandas de música en el mundo*. 2da Edición. Valencia, España: Rivera Editores.

Bendix, R. (2009). *Heritage Between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology.* En L. Smith y N. Akagawa (Eds), *Intangible Heritage* (pp. 253–269). London: Routledge.

Bermúdez, E. (1996). La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. *Revista Gaceta*. Bogotá: Colcultura, 32/33:113-120..

Booth, G. D. (1990). Brass Bands: Tradition, Change, and the Mass Media in Indian Wedding Music. *Ethnomusicology* 34(2), 245-262.

Briceño, R. (2008). Colombia: A Year After the Beginning of My Journey, or “How Do We Shorten the Distances That Separate Us?”. *WASBE Newsletter XXIII* (4).

Byrne, D. (2008). Heritage as Social Action. En G. Fairclough, R. Harrison, J. H. Jameson Jr, and J. Schofield (Eds) *The Heritage Reader*, (pp.149–173). London; New York: Routledge.

Corbandas. (2013). Hoja de Vida. Página Web Corbandas. Recurso web: Recuperado el 10 de diciembre, 2013 de http://corbandas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=200&Itemid=133.

Fortich Díaz, W. (1994). *Con bombos y platillos. Origen del Porro, Aproximación Al Fandango Y Las Bandas Pelayeras*. Montería:

Editorial Domus Libri.

Gobierno de Colombia. (1997). Ley 397 de 1997 o “Ley General de Cultura”.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). *Theorizing Heritage*. *Ethnomusicology* 39 (3), 367–380.

López Gil, G. A. (2012). “La gestión en las escuelas del Plan Departamental de Música de Antioquia”. *Boletín de Antropología Medellín: Universidad de Antioquia*. 44 (27), 279-303.

Low, S. M. (2008). “Social Sustainability: People, History, and Values.” In *The Heritage Reader*, edited by Graham Fairclough, Rodney Harrison, John H. Jameson Jr, and John Schofield, 392–404. London; New York: Routledge.

Ministerio de Cultura. (2013). Resolución 3047 de 2013. *Diario Oficial CXLIX* (48.942):6-10. Bogotá: Imprenta Nacional.

Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2009). Decreto 2941 de 2009.

Ministerio De Cultura De Colombia. (2005). *Manual para la Gestión de Bandas – Escuelas de música. Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Recurso en línea: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf>. Consultado el 9 de octubre de 2013.

Montoya Arias, L. O. (2011). *Bandas de viento colombianas*. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 25 (42):129-149. Recuperado el 15 de noviembre, 2013 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568005>.

Rojas, J. S. (2010). “Proceso de diagnóstico e identificación de la manifestación” en el marco de la elaboración del Plan Especial



de Salvaguardia para el Concurso Nacional de Bandas de Paipa. Documento inédito. Bogotá: Ministerio de Cultura

Sakakeeny, M. (2008). Instruments of power: New Orleans brass bands and the politics of performance. PhD Dissertation, College of Arts and Sciences, Columbia University, New York. Recuperado 10 de octubre, 2014 de <http://search.proquest.com/docview/304620570?accountid=11620>.

Salge Ferro, M. (2010). El patrimonio cultural inmaterial en San Basilio de Palenque, en busca de las representaciones de lo palenquero a través de la prensa nacional. Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde El Caribe Colombiano 7(13). Barranquilla, : 226-253 Recuperado el 12 de diciembre, 2013 de <http://www.redalyc.org/revista.oa?id=855>.

Simonett, H. (2004). En Sinaloa Nací: Historia de la Música de Banda. Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Smith, L. 2006. The Uses Of Heritage. London: Routledge.

UNESCO. (2003). Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>

Valencia Rincón, V. (2011). "Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa." Acontratiempo 16. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia- Ministerio de Cultura. Recurso en línea: Recuperado el 9 de octubre, 2013 de <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-musica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>.

Valencia Valencia, L. (2005). Entrevista grabada en Quibdó, Chocó, septiembre.

Vallejo, J. F. (2010). Historia del Concurso Nacional de Bandas de Músicos. Paipa, 1975-2009. Tesis de Maestría en Historia. Escuela de Posgrados. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.