

## Culturas híbridas en la configuración de las bandas de viento en América Latina: las bandas pelayeras\*

Hybrid Cultures in the Configuration of Wind Bands in Latin America: The Pelayera Bands

Culturas híbridas na configuração das bandas de sopro na América Latina: as bandas pelayeras

Edwin Alexander Castro Méndez\*\*

Universidad de Antioquia, Colombia

eacastro@deboraarango.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7856-6499>

DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169.7900>

Recibido: 11 agosto 2022

Aceptado: 11 octubre 2022

Edilberto Hernández González\*\*\*

Universidad de San Buenaventura, Colombia

ehernandez@usbmed.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6274-4078>

### Resumen:

El presente artículo tiene como propósito observar la manera en que las bandas de viento, provenientes de Europa, pervivieron en América Latina a través de fenómenos de hibridación cultural con los pueblos originarios y con la diáspora africana. En este escenario, la banda de viento pelayera en Colombia es vista como un fenómeno musical que enmarca dichas hibridaciones debido a que melodías de las músicas de gaita y músicas de ascendencia africana están presentes en este formato instrumental. Desde una perspectiva de análisis histórico, realizado a través de un rastreo documental, la investigación además sitúa otros dos escenarios alrededor de las bandas de viento, para observar procesos de hibridación cultural y formas de pervivencia del fenómeno musical en América Latina, estos son: Brasil y México. El texto comprende, en su introducción, un acercamiento al fenómeno de las bandas de viento pelayeras. Posteriormente, en la metodología, da cuenta de los descriptores para la búsqueda en bases de datos académicas y otros documentos. Luego, se analiza el origen y el fenómeno de las bandas de viento en Brasil, México y Colombia. Y, para finalizar, se exponen las conclusiones que arrojó la investigación realizada.

**Palabras clave:** bandas pelayeras, bandas de viento en Colombia, bandas de viento en México, bandas de viento en Brasil, diáspora negra, pueblos originarios, músicas de gaita.

### Abstract:

This article aims to examine how wind bands from Europe survived in Latin America through cultural hybridization with indigenous peoples and the African diaspora. In this context, the pelayera wind band is seen as a musical phenomenon that frames these hybridizations in Colombia, as melodies from gaita music and music of African origin became part of this instrumental format. From a historical analysis perspective conducted through documentary research, the study also identifies two other scenarios related to wind bands to observe processes of cultural hybridization and the survival of the musical phenomenon in Latin America: Brazil and Mexico. The text's introductory section provides an overview of the pelayera wind band phenomenon. Subsequently, in the methodology, it describes the descriptors for searching academic databases and other documents. It then delves into the origin of wind bands and the wind band phenomenon in Brazil, Mexico, and Colombia. In its concluding part, the research findings are presented.

**Keywords:** pelayera bands, wind bands in Colombia, wind bands in Mexico, wind bands in Brazil, black diaspora, indigenous peoples, gaita music.

### Resumo:

Este artigo tem como objetivo examinar como as bandas de sopro da Europa sobreviveram na América Latina por meio da hibridização cultural com os povos indígenas e a diáspora africana. Nesse contexto, a banda de sopro pelayera é vista como um fenômeno musical que molda essas hibridizações na Colômbia, uma vez que as melodias da música de gaita e da música de origem

### Notas de autor

\*\* Licenciado en Educación, con énfasis en Educación Artística y Cultural: Música, Universidad de Antioquia. Magíster en Artes, Universidad de Antioquia. Candidato a doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de San Buenaventura, Medellín. Docente del Tecnológico de Artes Débora Arango

\*\*\* Filósofo por la Universidad Santo Tomás, Bogotá. Magíster en Educación por la Universidad Javeriana, Cali. Doctor en Educación por la Universidad de La Salle, Costa Rica. Postdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Estudios de posgrado en la Universidad de las Artes, Cuba; en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. Profesor del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, Medellín. Correo: ehernandez@usbmed.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6274-4078>.

africana se tornaram parte desse formato instrumental. A partir de uma perspectiva de análise histórica realizada por meio de pesquisa documental, o estudo também identifica dois outros cenários relacionados às bandas de sopro para observar processos de hibridização cultural e a sobrevivência do fenômeno musical na América Latina: Brasil e México. A seção introdutória do texto fornece uma visão geral do fenômeno da banda de sopro pelayera. Em seguida, na metodologia, são descritos os descritores para a pesquisa em bases de dados acadêmicas e outros documentos. Posteriormente, o artigo aborda a origem das bandas de sopro e o fenômeno das bandas de sopro no Brasil, México e Colômbia. Na parte final, são apresentadas as conclusões da pesquisa.

**Palavras-chave:** bandas pelayeras, bandas de sopro na Colômbia, bandas de sopro no México, bandas de sopro no Brasil, diáspora negra, povos indígenas, música de gaita.

## Introducción

Para hablar de bandas de viento<sup>1</sup> en Colombia se requiere la comprensión de la hibridación de un conjunto de prácticas culturales<sup>2</sup> vinculadas a formas de entender el mundo en África y Europa, continentes que a partir de 1492 se relacionaron con los pueblos originarios de América. En este complejo proceso de hibridación cultural, la diáspora africana y los pueblos originarios tuvieron transformaciones que los empujaron a adaptarse a un modelo colonizador que discurría en imposiciones culturales, políticas y religiosas. De este modo, en este escenario de fuertes intercambios emergieron, por todo el continente americano, diversas agrupaciones que se configuraron como expresiones culturales de múltiple riqueza e influencia. Un ejemplo de este fenómeno es la banda de viento pelayera<sup>3</sup>, la cual escenifica una práctica musical en la que bombo, redoblante, platillos, clarinete, trompeta, bombardino y trombón, generan otro tipo de sonoridad. A este respecto, Orlando Fals Borda (2002) describe, a través de Compaegoyo —músico de la región del Valle del Sinú (Córdoba, Colombia)—, que el porro “es el aire musical que mejor expresa el sentimiento triétnico del hombre del Caribe, al combinar musicalmente el danzón de los blancos, el ritmo del bombo de los negros y las melodías de los pitos de los indios” (p. 134).

Algunos indicios que pueden ayudar a comprender las músicas de banda de viento pelayera se encuentran en los estudios de Argeliers León (1969) sobre la música popular de origen africano en América Latina. Este autor considera que generalmente los cantos negros se presentan como un canto colectivo de pregunta y respuesta entre un solista y el coro. Esta práctica musical, como señala León (1969), entremezcla en América los sonidos de tambores diversos —también de origen africano— que comunican el carácter colectivo característico de las danzas, cantos y ritmos de la diáspora africana. Según Fortich (2013), en las bandas de viento pelayera se conserva el mismo sentido antifonal de los cantos negros de modo que, en secciones de solistas instrumentales, partes del resto de la banda responden en bloque.

De lo expuesto hasta aquí se desprenden preguntas que invitan a pensar en las maneras en que las músicas de los pueblos originarios y de la diáspora negra han tomado voz en las bandas de viento, provenientes de Europa desde tiempos de la colonia. Así las cosas, el siguiente interrogante pretende alimentar las intenciones e impulsar el desarrollo del presente artículo: ¿es posible establecer las bandas de viento en América Latina como un fenómeno proveniente de Europa, que pervivió debido a la hibridación con las músicas de los pueblos originarios y de la diáspora africana?

A partir de esta pregunta, la presente investigación se acerca a una metodología que, desde el rastreo documental, pretendió encontrar producciones académicas que atendieran esta cuestión. Con base en ello, se hace una aproximación al origen de las bandas de viento, en la que se observan lugares de procedencia y maneras de difusión de estas. Posteriormente, se aborda el fenómeno de las bandas de viento en Brasil, México y Colombia. Con respecto a las bandas de viento pelayeras, en Colombia, se realiza un acercamiento a las formas en que la música de este formato hace presencia en la región del Valle del Sinú, y se conecta con las músicas de los pueblos originarios y de la diáspora negra. Finalmente, las conclusiones abordan la posibilidad de ver a la banda de viento en América Latina como un fenómeno decolonial.

## La metodología

El presente artículo parte de un rastreo documental de trabajos académicos sobre el fenómeno de las bandas de viento que, como práctica que nace de procesos coloniales, adquirió lugares representativos dentro de la cultura latinoamericana. Este rastreo pretendió identificar aspectos relacionados con el origen de las bandas en el mundo y con las formas de apropiación de las bandas de viento en territorios como Colombia, México y Brasil. Para este trabajo se utilizaron descriptores de búsqueda en inglés, portugués y español relacionados con los nombres y maneras de llamar las bandas de viento en los países antes mencionados: bandas de viento, bandas pelayeras, chupa cobres, *brass bands*, bandas de sopros y bandas de música.

Con las bases de datos asociadas al rastreo (Google Académico, Scopus, Scielo, Dialnet y Redalyc) se indagó sobre las maneras y razones por las cuales las bandas de viento han tomado valor representativo en Brasil, México y Colombia. Esto como un proceso histórico que recoge experiencias de la diáspora africana, de pueblos originarios, y de Europa. Así mismo, se analizaron capítulos de libros de autores que han acercado sus producciones académicas a componentes socioculturales que ayudan a ubicar a las bandas de viento como un proceso de hibridación cultural.

Además, se revisó una ponencia para segundo debate del Proyecto de Ley N° 053 de 2020, que fue expuesta por los representantes a la Cámara de Representantes de Colombia: Alfredo Ape Cuello, Emeterio Montes de Castro y Martha Villalba Hod Walker, y por medio de la cual se reconoce al porro y al Festival Nacional del Porro de San Pelayo como manifestación del patrimonio cultural inmaterial de la nación y otras disposiciones. Adicionalmente, se examinó la tesis doctoral de María José Alviar Cerón (2019): *El porro de los pelaos: sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas pelayeras*.

## Acercamiento al origen de las bandas de viento

La banda de viento es considerada como el fenómeno musical más difundido en el mundo. Esto, debido a procesos coloniales que se hicieron visibles en América, África y Asia (Reily & Brucher, 2016). Su formato instrumental es versátil, condición que favorece la adaptabilidad a diversos géneros o estilos gracias a la gama de colores que la componen y a la posibilidad de incorporarle instrumentos musicales de culturas diferentes a su lugar de procedencia, como la del Reino Unido.

Desde finales del siglo XIX, la banda de viento jugó un papel fundamental en la construcción de nación como emblema de poder militar y modernidad hacia los pueblos colonizados, lo cual produjo que este tipo de agrupaciones musicales se convirtieran en un símbolo del colonialismo europeo que tenía como propósito asombrar a pobladores de los territorios invadidos (Reily & Brucher, 2016; Montoya, 2011).

Según Tuckerman (2009), las bandas de viento tuvieron su origen a finales del año 1820 en Gales, Reino Unido. Werth (2013), por su parte, afirma que “en los siglos XIX y XX casi todas las minas de carbón [...] del Reino Unido tenían una banda de música”.

La afirmación de Werth (2013) hace eco a las tesis de Montoya (2011) con respecto a la representatividad cultural que las bandas de viento tenían para la clase obrera en Reino Unido. Montoya (2011) afirma que la banda de viento fue un producto cultural, enmarcado en los procesos de industrialización de la segunda mitad del siglo XIX, que se convirtió en símbolo de la clase obrera y solía ejecutar obras del repertorio clásico europeo. En este escenario, la práctica musical se convirtió en una manera de alfabetizar a los obreros en lo que Theodor Adorno (1998), refiriéndose a la música de tradición académica europea, denomina “música seria” (p. 197).

De esta manera, las bandas de viento se convirtieron tanto en lugar de práctica musical como en oportunidad para trabajar en una fábrica, ya que los dueños de las factorías eran políticos que en tiempos de

elecciones hacían uso de estas agrupaciones musicales para llamar la atención de posibles adeptos (Montoya, 2011).

En contraposición a Tuckerman (2009), Herbert (2000) intenta demostrar que el origen de las bandas de viento puede remontarse a finales del siglo XVIII. No obstante, los dos autores coinciden en que las bandas en Inglaterra tomaron mayor fuerza con la invención del pistón en el siglo XIX en Alemania. El avance técnico del pistón originó tres fenómenos: 1) que se produjeran instrumentos en serie gracias al proceso de industrialización en Europa, siendo Gran Bretaña uno de sus epicentros; 2) la duración de los instrumentos de metal, que garantizó su uso al aire libre y su fácil ejecución; y 3) que un número mayor de personas hicieran parte de alguna banda (Herbert, 2000), hecho que “representó una revolución en las músicas populares occidentales, sobre todo por el involucramiento de la colectividad” (Montoya, 2011, p. 132). Montoya (2011) considera que las bandas de viento tienen sus antecedentes en las bandas militares, y que estas pueden datar de 1600 a. C. en el antiguo Egipto.

El fenómeno de las bandas militares en América es referenciado por Flores (2009), Montoya (2011), Ruíz (2015) y Castro (2018), en el contexto del proceso colonizador del denominado *Nuevo Mundo*. Este período está marcado por los primeros acercamientos musicales de las comunidades originarias a las músicas de los conquistadores<sup>4</sup> pues los contingentes que arribaban de España venían acompañados de instrumentos de uso militar como “trompeta natural (sin pistones), timbales, pífanos o pito, cajas, tambor de dos membranas, cascabeles y chinescos” (Montoya, 2011, pág. 131).

En la actualidad, la banda de viento es la confluencia de diferentes colores tímbricos. Las maderas –que evolucionan en su sistema de llaves a comienzos del siglo XIX– proporcionan sonidos cálidos que enriquecen el color de la banda gracias a la combinación con los metales y a la posibilidad de cubrir registros difícilmente alcanzados por otros instrumentos de viento.

Otro aspecto relevante en la conformación de la banda de viento actual es la influencia turca. Las bandas europeas incorporaron dentro de su repertorio marchas turcas y adoptaron al formato los platillos que llegaron a Europa a través de Austria. En 1806, las bandas militares austriacas habían incorporado a su formato tambores, címbalos y triángulos turcos (Simonett H., 2004).

## **Las bandas de viento en Brasil, México y Colombia**

Un acercamiento a la pervivencia de la banda de viento en América –fruto del proyecto colonial europeo en los lugares a los que inicialmente llegó como muestra de poder militar y político– corresponde a la adaptación de las músicas vernáculas, de los territorios colonizados, a sus repertorios. Esta forma de adopción se debió a que “en muchos puestos de avanzada coloniales se entrenó a músicos locales para tocar instrumentos europeos en desfiles y maniobras militares” (Reily y Brucher, 2016).

En América Latina, las prácticas musicales en bandas de viento se convirtieron en parte de la identidad de las comunidades debido a la incorporación de músicas de los pueblos originarios y de la diáspora negra. Reily y Brucher (2016), en su análisis del fenómeno de las bandas en el mundo, consideran que sin este tipo de adopción hubiese sido difícil mantener el interés de músicos para seguir practicando en territorios diferentes a Europa. En este sentido, Flores (2009) –refiriéndose a las bandas de viento mexicanas– comenta que estas “han sido bien acogidas en muchas poblaciones indígenas, pues permitieron que se mantuvieran vivas las tradiciones musicales” (p. 19).

Partiendo de estas consideraciones se referencian dos territorios del mapa latinoamericano donde las músicas, provenientes de la diáspora africana y de los pueblos originarios, transformaron la práctica de la banda de viento –cargada de matices europeos– a músicas presentes en culturas populares de América Latina: Brasil y México. Así mismo, se busca establecer conexiones de estos dos países con Colombia (bandas de viento

pelayera), para indagar por las circunstancias que dieron lugar a la pervivencia de ese tipo de agrupaciones musicales en estos territorios.

## **Bandas de viento en Brasil**

Según Benedito (2011) y Oliveira (2014), las bandas de viento en Brasil surgen en 1808 a partir de la llegada de la Banda Real Portuguesa traída por D. João VI. El formato musical de bandas de viento será conocido como bandas civiles de música; no obstante, la confederación nacional de bandas y fanfarrias considera diferentes clasificaciones:

Banda Marcial, com os instrumentos de metais e percussão, Banda Musical de Marcha, com instrumentos de metais, madeiras e percussão, Banda Musical de Concerto, mesma formação da anterior com maior variedade no naipe de percussão e de sopro e, por fim, a Banda Sinfônica, também como as variações da banda musical de concerto e acrescentando a possibilidade de instrumentos de cordas friccionadas graves (Cruz, 2017, pág. 57).

Según Reily (2016), el auge del fenómeno de las bandas de viento en Brasil tuvo sus inicios, en gran parte, durante el último cuarto del siglo XIX en Minas Gerais; lo cual, según la misma autora, originó la proliferación de bandas durante la primera mitad del siglo XX en más lugares del territorio brasileño. Así mismo, Oliveira (2014) suma un dato a este acontecimiento, pues el autor referencia que en el estado de Río de Janeiro se crearon bandas de música portuguesa debido al movimiento migratorio de Portugal hacia el Brasil a principios del siglo XX.

En Minas Gerais se avanzó en la minería de oro que comenzó en el siglo XVIII, lo cual permitió la obtención de recursos económicos para sufragar músicos de profesión y adquirir instrumentos musicales, hecho que explica que en ese territorio la música tuviera un componente europeo importante. Por esta razón, “a partir de la década de 1770 se puso de moda el estilo musical comúnmente denominado barroco de Minas Gerais” (Reily y Brucher, 2016), el cual se hacía visible en las procesiones religiosas.

La posibilidad de contratar músicos profesionales formados en Europa, sumada a la “inmigración italiana y alemana que trajo consigo nuevos repertorios y también nuevos instrumentos” (Lange, 1997), consolidó en Minas Gerais una práctica musical que conservaba el carácter colonial europeo. No obstante, el siglo XIX trajo un declive en la producción minera, situación que redujo los recursos para la contratación de músicos profesionales y ocasionó que músicos aficionados fueran los encargados de los eventos religiosos; estos adaptaban al nivel de su desarrollo técnico las piezas musicales que se interpretaban en esas celebraciones (Reily y Brucher, 2016).

Reily (2016), por otro lado, afirma que la proliferación de bandas de viento en Brasil se debe a la guerra que este país sostuvo con Paraguay entre 1864 y 1870. Esto debido a que, en las contiendas, voluntarios del ejército aprendieron música y, al regresar a sus regiones, compartieron su experiencia con músicos locales. De otro lado, Costa (2011), siguiendo a Vinicius de Carvalho (2009), expone que “la Guerra del Paraguay cambió las bandas brasileñas: los civiles llevaron la composición popular al campo de batalla y, a su regreso de la guerra, regresaron militarizados” (p. 248).

Las bandas militares en Brasil gradualmente configuraron su repertorio como experiencias culturales que tomaron elementos de la música del campo o las calles, lo cual contribuyó a transformar las bandas militares en bandas de viento que reflejaron prácticas vernáculas del pueblo. Reily (2016) afirma que esto sucedía “often involving predominantly mulatto musicians” (pág. 14). Esta situación ayuda a intuir los inicios de la interpretación de músicas de la diáspora africana en las bandas de viento en el territorio brasileño.

Ahora bien, de la investigación realizada a las bandas de viento en Brasil, se infiere que el fenómeno cultural guarda similitudes con Inglaterra en la manera en que la minería se encargó de generar recursos económicos que pudieron sufragar estas prácticas musicales. No obstante, en esta investigación no se encontraron datos

que asociaran las bandas en Brasil con posibles usos políticos, lo que, en Inglaterra, visto desde Montoya (2011), sí se pudo detectar.

De otro lado, es posible observar que la guerra fue un escenario que sirvió para que las bandas de viento proliferaran en Brasil, del mismo modo que ocurrió en México. Este suceso, a su vez, está asociado a los procesos de colonización, de los países europeos en América, en la manera en que las bandas militares fueron determinantes para demostrar poder sobre otros territorios. En el caso de Brasil y México, las bandas militares pasaron de dar aliento a las tropas en las respectivas guerras con Francia y Paraguay, a ser parte de la vida social de pueblos y ciudades.

Finalmente, al conectar el proceso de las bandas de viento en Brasil y las bandas pelayeras de Colombia, se encuentra que existen coincidencias entre la manera en que las músicas de la diáspora africana en el Brasil –según Reily (2016)– tomaron voz en ese tipo de agrupaciones musicales, y la forma en que las músicas de las comunidades originarias en Colombia (músicas de gaita) –según Fortich (2013)– tomaron voz en las bandas de viento pelayera. Lo anterior, se sustenta en el argumento planteado por Reily y Brucher (2016): la pervivencia de la banda de viento es resultado de la adopción de músicas vernáculos en territorios a los que llegaron ese tipo de bandas europeas.

## Bandas de viento en México

En 1850, el presidente Antonio López de Santa Ana impulsó la formación de bandas militares en México. Además, estas se fortalecieron después de la guerra que el país sostuvo con Francia entre 1862 y 1867 (Flores, 2009). Luego del triunfo de México en la guerra, “cada cuerpo del ejército integró una banda militar de música para imitar a las bandas que trajo el ejército francés” (Flores, 2009, p. 18).

Durante el siglo XIX las bandas de viento, que habían sido hasta comienzos del mismo siglo un lugar representativo de la clase alta, fueron difundidas por muchos territorios mexicanos. La acogida de las bandas no solo quedó circunscrita a usos militares, sino también al uso de la población civil, convirtiéndose entonces en un espacio de entretenimiento en el que tuvo mayor participación la población masculina (Simonett, 2016). La acogida de las bandas militares en la población popular produjo que estas, que solían tocar un repertorio compuesto de marchas, himnos, arreglos de oberturas de ópera y arias, además interpretaran canciones tradicionales y música de compositores mexicanos (Flores, 2009).

De esta manera, las bandas de música de las guarniciones militares ocuparon pueblos y ciudades con conciertos, de compositores mexicanos y europeos, en kioscos que fueron construidos desde finales del siglo XIX en las plazas principales. De este modo, el *kiosco* se configuró en México como el escenario para las bandas militares del país (Flores, 2009; Ruíz, 2015). Este lugar, tomado de un modelo francés de urbanismo, también era usado en Francia para eventos públicos en los que exclusivamente actuaban bandas militares. Así, la demanda social de kioscos en México fue atendida por empresas francesas que los ofrecían con decorados complejos y materiales finos o, en su defecto, con estructuras más simples (Mercado, 2009).

Otro aspecto importante en la consolidación de las bandas de viento en México tiene lugar en la dictadura de Porfirio Díaz, entre 1876 y 1911 (Ruíz, 2015). El porfiriato dio origen a la gesta de una revolución en 1910. Durante la revolución, músicos mexicanos de diferentes territorios del país se unieron a las bandas militares. Al regreso de las contiendas civiles, los músicos llevaron los nuevos repertorios aprendidos a sus territorios (Ruiz, 2015).

La transformación social y política en México dio lugar a que los primeros gobiernos posteriores a la revolución pusieran especial interés en la educación cultural que, desde una perspectiva nacionalista, impulsó la alfabetización cultural (en poblaciones campesinas y en los pueblos originarios) con la que niñas y niños fueron formados musicalmente en bandas de viento (Flores, 2009). Este escenario produjo que los pueblos originarios encontraran en las bandas de viento una manera de escenificar algunas de sus prácticas culturales, entre ellas: la música, la cual, según Flores (2009), se caracterizó en la época prehispánica por el uso de

instrumentos de viento (caracoles, ocarinas) y percusión, los cuales, hacían parte de la vida ceremonial del culto a divinidades, fiestas y batallas.

De esta manera, las bandas de viento se convirtieron en un lugar que reflejó prácticas socioculturales asociadas a la colectividad, y además “adquirieron un profundo sentido comunitario e identitario” (Flores, 2009, pág. 20), que se manifestó en la forma en que las melodías hicieron parte de los repertorios.

De otro lado, la importancia de la banda de viento para los pueblos originarios en México trascendió la práctica musical pues se convirtió en un espacio de reconocimiento individual y colectivo, que implicó representatividad social debido a la conformación de bandas de viento teniendo en cuenta vínculos familiares (Ruíz, 2015).

Según Ruíz (2015), la conformación de las agrupaciones musicales por relaciones de parentesco y compadrazgo se convirtió en tradición en las bandas de viento en México, lo cual implicó el aprendizaje de la práctica musical en familia. Además, el autor agrega que en la población mixteca de Santa María Chigmecatitlán existen bandas de familias que se conformaron en el siglo XIX y que en el siglo XX siguieron conservando el mismo nombre familiar.

Ahora bien, de la investigación realizada a las bandas de viento en México, se deduce que el uso de estas, como entretenimiento de la clase alta, fue transformándose en la medida en que se convirtieron en el reflejo de prácticas culturales de los pueblos originarios, lo cual instaló a la banda musical de viento en la cultura popular.

Así mismo, se colige que las músicas de los pueblos originarios de México guardan los mismos usos otorgados a las bandas de viento europeas: acompañamiento a tropas militares como muestra de poderío, ceremonias religiosas y fiestas.

De otro lado, si bien la guerra fue el escenario que favoreció la proliferación de las bandas musicales de viento en México, hubo acciones educativas de gobiernos mexicanos para que las comunidades originarias obtuvieran los medios técnicos necesarios para el desarrollo de prácticas musicales en bandas de viento. Estas iniciativas posibilitaron la existencia de un número considerable de estas agrupaciones musicales en áreas rurales de México. Según Flores (2009), siguiendo a Alonso (2005), la existencia de un alto porcentaje de población indígena, y un mayor arraigo de bandas de viento en Oaxaca, Michoacán, Morelos y Guerrero, se debe al fomento del Estado mexicano en estos territorios.

Finalmente, se encuentra que la afirmación de Ruíz (2015), respecto a la configuración de las bandas de viento en México por relaciones de parentesco y compadrazgo, coincide con las apreciaciones de Alviar (2019) sobre la situación análoga en Colombia, donde esa práctica cultural suele ser transmitida por herencia familiar en las bandas de viento pelayera.

## **Bandas de viento en Colombia**

William Fortich (2014), siguiendo a Zambrano (2008), describe que en Colombia, a comienzos del siglo XIX, “el movimiento musical era reducido y se concentraba principalmente en la iglesia y las bandas militares. Para 1809 existían dos bandas en Bogotá, la de Artillería [...] y la Banda de las Milicias” (p. 50). La Banda de la Artillería ejecutaba conciertos al virrey de San Jorge y la Banda de las Milicias participaba en celebraciones religiosas y en actos públicos (Fortich, 2014).

Según Peter Wade (2002), “las bandas de viento comenzaron a ser populares en la década de 1840, y existían en ciudades y pueblos a todo lo ancho y largo del país” (p. 74). La popularidad de las bandas de viento en Colombia creció debido a que estas interpretaban aires musicales como danzas, bambucos y pasillos a la población élite de la época. Posteriormente, esta práctica se extendió a las fiestas populares de los pueblos y a otras regiones del país en las que, además, se “introdujeron estilos populares europeos [...], especialmente en aquellos sitios ligados a redes internacionales de comercio, como la Costa Caribe” (Wade, 2002, p. 64).

De este modo, la aproximación al surgimiento de las bandas de viento en Colombia tiene que ver también con el campo administrativo del Estado, en cuanto a la consolidación de las bandas de viento en el marco de las políticas del gobierno nacional.

Desde comienzos del siglo XX, Colombia viene desarrollando políticas culturales para que este tipo de agrupaciones musicales se consoliden en muchos lugares de su territorio. Dentro de las acciones realizadas por el gobierno colombiano se registran datos que describen lo siguiente:

[...] en noviembre de 1908, se dispuso la organización de una banda de viento militar en cada una de las ciudades cabeceras de Antioquia, Buga, Ipiales, Jericó, Mompox, Neiva, Quibdó, Sincelejo, Sonsón y Tumaco. Estas bandas recibieron una subvención mensual de \$150 oro por parte del Estado colombiano. (Montoya, 2011)

En 1958 el Instituto Colombiano de Cultura apoyó 300 bandas en el país, y en 1993 surgió el Programa Nacional de Bandas de Música con el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Por otro lado, en el año 2002 se creó el Plan Nacional de Música para la Convivencia<sup>5</sup>, política que dio mayor cubrimiento y apoyo a las escuelas de música del país, e impulsó el desarrollo de materiales bibliográficos para el fortalecimiento de procesos musicales en los que, sobre todo, se tuviera en cuenta a la música colombiana.

Luego, en el año 2020 tuvo lugar una ponencia de segundo debate para el Proyecto de Ley 053, expuesta por los representantes a la Cámara de Representantes Alfredo Ape Cuello, Emeterio Montes de Castro y Martha Villalba Hodwalker, por medio de la cual se reconoce al porro y al Festival Nacional del Porro de San Pelayo como manifestación del patrimonio cultural inmaterial de la nación, y otras disposiciones (Cuello, Castro, y Walker, 2020).

Además, estadísticas encontradas hasta el 13 de febrero de 2022 en el Sistema de Información Musical (SIMUS) del Ministerio de Cultura de Colombia, muestran que, a nivel nacional, se registran en el país 750 bandas de viento sinfónicas, de las cuales 679 son de carácter público y 71 privadas; 31 bandas marciales, de las cuales existe una privada, 12 públicas y 18 mixtas; y 19 bandas pelayeras, de las cuales existe una privada, una mixta, y 17 públicas.

## **Bandas de viento pelayeras**

Las bandas de viento pelayeras en Colombia son prácticas que hacen parte del entramado sociocultural del Valle del Sinú (territorio delimitado en la Figura 1). No obstante, esta práctica musical también hace presencia en los departamentos de Sucre, el sur de Bolívar y el norte de Antioquia.

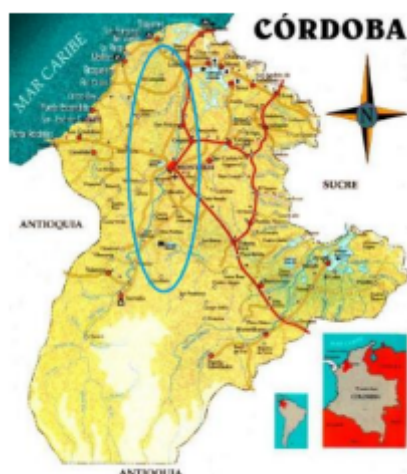


FIGURA 1.

#### Entramado sociocultural del Valle del Sinú

Fuente: Adaptada de Gobernación de Córdoba. (2021, diciembre). *Gobernación de Córdoba*.  
Montería Web [https://monteriaweb.tripod.com/gobernacion/cordoba\\_mapa\\_fisico.html](https://monteriaweb.tripod.com/gobernacion/cordoba_mapa_fisico.html)

Bermúdez (1996) describe que entre 1850 y 1975, en el Carmen de Bolívar (departamento de Bolívar, Colombia), la bonanza tabacalera atrajo a migrantes dedicados al comercio y a la agricultura hacia esta región tradicionalmente ganadera, lo cual permitió la conformación de una clase social alta a la que le gustaba entretenerse, tanto en las fiestas religiosas como en las fiestas sociales, con las bandas de viento. Wade (2002) afirma que estas eran “conformadas por músicos locales empíricos generalmente dirigidos por alguien con formación musical” (p. 74).

Por su parte, Orlando Fals Borda (1981) ayuda a ubicar el surgimiento de la práctica de banda de viento, en la costa atlántica colombiana, a través de la historia musical de los hermanos Mier. Fals Borda, afirma que, al Carmen de Bolívar, provenientes de la ciudad de Mompox, llegaron en la década de 1850 los hermanos Adolfo y Agustín Mier, atraídos por la bonanza tabacalera. Los hermanos Mier, interesados en hacer parte de las bandas de la ciudad para animar las fiestas y berroches<sup>6</sup> que organizaba la clase alta, se vincularon a la banda de viento conocida como *Banda Arribana*, en la cual ejecutaron la trompeta y el bombardino.

El Carmen de Bolívar es un municipio colombiano que se encuentra dentro de la orografía de los Montes de María: región montañosa que está ubicada entre los departamentos de Sucre y Bolívar. En esta región se conservan prácticas culturales de los pueblos originarios asociadas a las músicas de gaitas, las cuales han sido “utilizadas por las sociedades indígenas de habla chibcha de la Sierra Nevada de Santa Marta en la Costa Caribe colombiana: los Kággabba o Kogui, los Ika (Ijca, Ici) o Arhuaco, los Wiwa o Samhá (Sanká, Malayo), y los Kankuamo” (Civallero, 2021), que influenciaron otros territorios.

El fenómeno de las músicas de gaita ha conducido a considerar que esta práctica es el origen de la transformación de los repertorios, interpretados por las bandas de viento en el Caribe colombiano, debido a la incorporación de melodías de este instrumento. Peter Wade (2002), de hecho, registró que Agustín Mier fue el primer músico que incluyó melodías de gaita en el formato de banda de viento. Por su parte, Fortich (2013) detectó en sus análisis históricos similitudes entre los porros tradicionales tocados por bandas de viento pelayera y los porros del conjunto de gaita.

Así, el surgimiento de las bandas de viento hacia finales del siglo XIX, como entretenimiento de las élites locales –ganaderos–, ayudó a consolidar la transformación y transición de una tradición europea hacia músicas que, junto con las influencias de las comunidades originarias y de la diáspora africana, describen la Costa Caribe colombiana. En este contexto, las fiestas de corraleja constituyen el escenario propio de la banda:

“[...] Para las primeras décadas del siglo XX, tanto el porro como el fandango eran formas establecidas tocadas por bandas de viento” (Wade, 2002, p. 79). Los músicos eran de procedencia humilde y contratados para amenizar reuniones sociales y fiestas populares de políticos, finqueros o personas de la alta sociedad.

## La gaita en las bandas pelayeras: músicas de los pueblos originarios

Según Ocampo (2006), Aretez (2003), Quiñones (2010), y Cing-Mars (1990), citados por Castillo (1999), las músicas de los pueblos originarios en América guardan una tradición cultural, ligada a la vida y a la muerte, que fue heredada de países asiáticos que cruzaron el estrecho de Bering 40.000 años a. C. Así, los autores referenciados realizan un acercamiento arqueológico que sitúa en “la China mongólica [...] las primeras nociones musicales” (Aretz, 2003, p. 17).

La migración asiática trajo a América una tradición musical asociada a los sonajeros y al bambú; este último era símbolo de vitalidad y fecundidad, y era usado para la construcción de flautas consideradas sagradas porque permitían la comunicación con el mundo espiritual (Aretz, 2003).

En el norte de Colombia (Costa Atlántica), es posible observar a la construcción de instrumentos de viento ligada a la tradición de pueblos originarios en las músicas de gaita. La gaita –instrumento que, como mencionó Wade (2002), influencia las músicas de banda pelayera–, es construida con el cardón del cactus. De este modo, el misticismo que la gaita guarda como símbolo de vitalidad y fecundidad es percibido como herencia de las culturas asiáticas.

Las gaitas, llamadas “Kuizi” (List, 1973; Zamora, 2021), son reconocidas como parte de una tradición cultural “amerindia” (Wade, 2002), circunscrita a rituales relacionados con celebraciones, cosechas o actos fúnebres de las comunidades indígenas kogui del Caribe colombiano. Para los kogui que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta, la gaita “es un instrumento de conexión con el mundo circundante, una ofrenda a los dioses por los favores recibidos” (Zamora, 2021, p. 114).

En las primeras décadas del siglo XIX, las gaitas de los indígenas, así como sus bailes e instrumentos acompañantes, son descritas por Carl A. Gosselman (1799-1843), militar sueco, y corresponsal de Darwin, quien visitó Colombia en 1825-1826, y también por R. van Rensselaer, militar norteamericano que lo hizo en 1829. (Bermúdez, 2005)

La gaita es referenciada por Wade (2002) y Zapata (2010) como un instrumento que hace presencia con sus melodías en diferentes aires musicales de la Costa Atlántica colombiana. En este mismo sentido, Fortich (2013) afirma que una sección de los porros pelayeros que lleva como nombre *Bozá* “es el antiguo porro de los gaiteros” (pág. 20). El mismo autor agrega que “han servido de núcleo para que músicos con relativa formación académica lo desarrollaran” (pág. 20) en los porros de banda pelayera.

## Representatividad de la banda pelayera: ¡Vamos al fandango!

Según Fortich (2013), los inicios de las bandas pelayeras se deben a los músicos Alejandro Ramírez y Pablo Garcés, quienes crearon los primeros porros *palitiados*, llamados también *pelayeros*.

El porro pelayero impulsa a asumir la vida y a exteriorizarla en su música. Y ya que han existido artistas de banda de viento pelayera que no conocieron el lenguaje escrito, las músicas parecieran ser el escenario por medio del cual han expresado las maneras en que se relacionan con su territorio.

William Fortich (2014) cita a Miguel Emiro Naranjo, director de la banda 19 de Marzo de Laguneta (corregimiento de Ciénaga de Oro, departamento de Córdoba, Colombia). Su entrevista ayuda a intuir la conexión de los artistas de banda pelayera con el territorio:

El porro es el único ritmo que expresa la filosofía diaria de nuestros campesinos. Y en realidad así es, porque el bombo que desempeña un papel importante en la banda, cuando suena da la impresión de oír un pilón, no se distinguen sus sonidos; y los demás instrumentos simulan gritos y cantos de vaquería, balayes “ventiando” arroz, bramidos de reses, etc. (pp. 8-9)

Del mismo modo, la conexión del artista de banda de viento pelayera con su territorio refleja en los títulos de los repertorios un cúmulo de experiencias que entrelazan el cuerpo y la vida cotidiana. Esto se manifiesta en los títulos de las composiciones musicales donde, por ejemplo, vuelven leyenda a personajes locales, sobresaltan su región, o aluden a la experiencia diaria del trabajo en el campo. Entre estas composiciones se pueden encontrar creaciones como: “*El Pilon, El Ratón, El Binde, El Gavilán Garrapatero, El Conejo, El Burro Loco, El Sapo, Lorenza, Soy Pelayero, La Mona Carolina*” (Borda, 2002, p. 129).

En este sentido, las músicas de banda pelayera son sinónimo de encuentro social alrededor de porros y fandangos y, por ende, está relacionado con las celebraciones locales que se reconocen con la expresión “¡vamos al fandango!” (Fortich, 2013). El fandango también es un aire musical que, junto con el porro, constituye los repertorios de las músicas de bandas pelayeras; y, además, “trata de una forma muy antigua, de origen español y con existencia en Colombia apoyada documentalmente desde comienzos del siglo XVIII” (Wade, 2002, p. 78).

La fiesta de fandango reúne los cuerpos danzantes de porros y fandangos en actividades sociales a lo largo del año: dentro de las cuales se encuentran las corralejas, las fiestas patronales y los eventos familiares (Wade, 2002). “En el Sinú, fandango es música, danza, lugar y fiesta popular” (Fortich, 2013, p. 34).

La fiesta de fandango reúne los cuerpos danzantes de porros y fandangos en actividades sociales a lo largo del año: dentro de las cuales se encuentran las corralejas, las fiestas patronales y los eventos familiares (Wade, 2002). “En el Sinú, fandango es música, danza, lugar y fiesta popular” (Fortich, 2013, p. 34).

De otro lado, es difícil precisar la génesis de las bandas de viento con respecto a la interpretación de porros y fandangos en el Caribe colombiano ya que, además, estas bandas interpretan otros aires musicales de la región. Se identifica la existencia de antecedentes relacionados con las bandas militares y el uso de las bandas de viento para el entretenimiento de las élites con músicas de corte europeo o del interior del país. No obstante, no se detecta un solo origen, sino varios. Es entonces lo que investigadoras como María José Alviar (2019) y María Alejandra de Ávila López (2022) denominan como “los mitos fundacionales del porro” (de Ávila, 2022, p. 56).

Por su parte, las músicas de gaita y las músicas de la diáspora africana son percibidas como elementos confluyentes de hibridación con la cultura europea. Este fenómeno hace presencia en la estructura de las composiciones de porros palitaios (Europa), en las melodías (pueblos originarios y Europa), en las improvisaciones (diáspora africana), en las formas antífonas (diáspora africana), y en los instrumentos musicales (Europa).

Finalmente, el carácter festivo de la banda de viento pelayera permite reconocerla como una expresión cultural vinculada directamente a la vida sociocultural del Caribe colombiano –especialmente en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar–. Por consiguiente, es un fenómeno que, si bien nace con la clase alta de la región, es posible situar también en el umbral entre la sociedad y la vida, lugar en el que la banda de viento pelayera hace parte de un modelo de cultura, de un todo integrado.

## Conclusiones

Las conclusiones derivadas de esta investigación parten del propósito de observar la manera en que las bandas de viento, provenientes de Europa, pervivieron en América Latina a través de fenómenos de hibridación cultural con los pueblos originarios y con la diáspora africana. Esta hibridación, a su vez, hace posible situar este tipo de agrupaciones musicales, si se quiere, como parte de una expresión cultural decolonial. Pese al carácter colonial con el que arribaron al denominado *Nuevo Continente*, y a procesos de reproducción de la

cultura europea reflejados en los repertorios que se ejecutaban y se componían, la hibridación con la cultura de los pueblos originarios y de la diáspora africana permitió que la banda de viento se situara en la cultura popular, lugar que hizo posible su acogida debido a que acompañaban celebraciones religiosas o sociales.

Del mismo modo, la pervivencia de la banda de vientos en América Latina puede entenderse como resistencia a la imposición de experiencias culturales que soslayaron la memoria de los pueblos sometidos por Europa desde 1492. Lo anterior desde que este formato instrumental empezó a relacionarse con la vida musical de los pueblos originarios y de la diáspora africana, a través de la memoria melódica y rítmica.

En la presente investigación se identifica que las bandas de viento en América Latina se han desarrollado principalmente en contextos rurales. Otra investigación sobre estas podría abordarse en el contexto de los conservatorios de música, los cuales han encontrado en este tipo de formato instrumental un escenario importante; no obstante, en ese entorno, son agrupaciones que guardan técnicas de ejecución instrumental para interpretar repertorios pertenecientes a la historia de la música europea, y que, en ocasiones, realizan montajes de músicas populares de bandas de viento. Lo anterior, es posiblemente una ventana que puede generar otro tipo de discusión respecto a procesos de blanqueamiento de las músicas populares, sobre todo en comunidades campesinas; estos procesos han estado ligados particularmente a los conservatorios de música.

Finalmente, esta investigación no pretende brindar una única mirada a las prácticas de bandas de viento en América Latina, ni mucho menos asegurar que el fenómeno musical solo existe en Brasil, México y Colombia, ya que, por ejemplo, también hay existencias de bandas de viento en Perú, Chile y Bolivia, entre otros países.

## Referencias

- Adorno, T. (1998). On popular music. En J. Storey, *Cultural theory and popular cultura* (pp. 197-209). Prentice Hall.
- Alviar, M. J. (2019). *El porro de los pelaos: Sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas* [tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000790045](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000790045)
- Arete, I. (2003). *Música prehispánica de las altas culturas andinas*. Lumen.
- Arias, L. O. (2011). Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia*, 129-149.
- Bendito, C. J. (2011). *O mestre de filarmônica da Bahia um educador musical. Tese de Doutorado em Música*. Universidade Federal da Bahia.
- Bermúdez, E. (1996). La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. *Gaceta*, 113-120.
- Bermúdez, E. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (10), 215-239.
- Borda, O. F. (1981). *Historia doble de la costa Vol. 2, El presidente Nieto*. Carlos Valencia Editores.
- Borda, O. F. (2002). *Historia doble de la Costa. Vol 4*. El Áncora editores.
- Castillo, D. (1999). Origen y antigüedad del poblamiento de América. *Cultura y poder: cuadernos de antrpología*, (10), 47-56.
- Castro, E. A. (2018). La transformación de las bandas de viento en el Caribe colombiano. *Estesis*, 72-81.
- Civallero, E. (2021). *Las flautas de cabeza de cera de América Latina*. Wayrachaki editora.
- Costa, M. A. (2011). Música e História: Um estudo sobre as bandas de música. *Tempos Históricos*, 15, 240-260.
- Cruz, F. V. (2017). A banda de música brasileira e a história tocada nas ruas. *X Encontro de Educação Musical da Unicamp*, 56-62.
- Cuello, A. A., Castro, E. M., y Walker, M. V. (2020). Proyecto de Ley No 053 de 2020. *Por medio de la cual se reconoce al porro y al festival nacional del porro de San Pelayo como manifestación del patrimonio nacional inmaterial y otras disposiciones*.
- Flores, G. (2009). *Identidades de viento-música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. Juan Pablos Editor-Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

- Fortich, W. (2013). *Con bombos y platillos*. Instituto San Pablo Apostol.
- Fortich, W. (2014). *Las bandas musicales de viento: origen, preservación y evolución: caso de Sucre y Córdoba*. Editorial CECAR.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn*. Ashgate.
- Herbert, T. (2000). *Nineteenth-century bands: making a movement*. In: *The British Brass Band: A Musical and Social History*. Oxford University Press.
- Lange, F. C. (1997). Las bandas de música en el Brasil. *Revista musical chilena*, 51(187), 27-36.
- List, G. (1973). El Conjunto de Gaitas de CoLombia: La herencia de tres culturas. *Revista musical chilena*, 43-54.
- López, M. A. (2022). *Distinción, economía y política de la música clásica y el porro en la fiesta de los santos: las Sabanas del Caribe colombiano* [tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000821610](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000821610)
- Mercado, G. F. (2009). *Identidades de viento-música tradicional, bandas de viento e identidad p'urbépecha*. Juan Pablos Editor-Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Mercado, G. F. (2015). Bandas de viento en México. En R. A. Torres, *Las bandas militares de música en México y su historia* (pp. 21-44). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Montoya, L. O. (2011). Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología*, 25(42), 129-149.
- Ocampo, J. (2006). *Las fiestas y el folclor nacional*. Panamericana.
- Oliveira, A. H. (2014). Bandas de Música portuguesas no Brasil – tradição, apogeu e realidade atual. *Simposio Brasileiro de Pós-Graduandos em música*, 745-754.
- Quiñones, J. A. (2010). La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito el rito, el juego y la fiesta. *Música, Cultura y pensamiento*, 2, 89-95.
- Reily, S. A., y Brucher, K. (2016). *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Taylor and Francis.
- Ruiz, R. (2015). Las bandas militares de música en México. En G. Flores, *Bandas de viento en México* (p. 21-44). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Simonett, H. (2004). *Historia de la música de banda*. Asociación de Gestores del Patrimonio.
- Tuckerman, H. T. (2009). Military bands. *Musical instruments*.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación: música tropical en Colombia*. Quebecor World.
- Werth, C. (2013, 3 de marzo). *Britain's Brass Bands: A Working-Class Tradition On The Wane*. NPR Music. <https://www.npr.org/2013/03/06/173642709/britains-brass-bands-a-workingclass-tradition-on-the-wane>
- Zamora, K. (2021). *La tradición participativa de la gaita en Montes de María, Bogotá y Madrid: procesos de adaptación ante la migración y el cambio social* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Zapata, M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros*. Ministerio de Cultura.

## Notas

- 1 Las bandas de viento son ensambles musicales en la cuales se ejecutan instrumentos de viento y percusión.
- 2 Según Velasco (1992), desde la perspectiva antropológica de Tylor, Frazer y Malinowsky, la cultura es entendida como lo humano de todos los pueblos. El mismo autor diferencia la cultura del término culto, ya que este ha sido asociado a la educación como sinónimo de educado: tener cultura, es decir, tener educación.
- 3 Agrupación musical del caribe colombiano. El nombre banda pelayera se deriva de su posible procedencia: municipio de San Pelayo del departamento de Córdoba, Colombia.
- 4 Proceso de aculturación musical que, en buena medida, es ilustrado por una película francesa de 1986 de Roland Joffé, titulada *La Misión*.
- 5 Documento CONPES 3162. *Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura*, 2002.
- 6 En el contexto colombiano se traduce como juego, jolgorio.

- \* El presente artículo presenta resultados preliminares de la investigación Participación Sociocultural del Valle del Sinú: hacerse Artista de Banda de Viento, adelantada en el marco del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, en la línea de investigación en Estudios culturales y lenguajes contemporáneos.

Licencia Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0

*Citar como:* Castro Méndez, E. A. y Hernández González, E. (2023). Culturas híbridas en la configuración de las bandas de viento en América Latina: las bandas pelayeras. *Análisis*, 55(103). <https://doi.org/10.15332/21459169.7900>



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515582237002>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Edwin Alexander Castro Méndez,

Edilberto Hernández González

**Culturas híbridas en la configuración de las bandas de  
viento en América Latina: las bandas payeras\***

**Hybrid Cultures in the Configuration of Wind Bands in  
Latin America: The Payera Bands**

**Culturas híbridas na configuração das bandas de sopro na  
américa latina: as bandas payeras**

*Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*

vol. 55, núm. 103, 02, 2023

Universidad Santo Tomás,

**ISSN:** 0120-8454

**ISSN-E:** 2145-9169

**DOI:** <https://doi.org/10.15332/21459169.7900>