

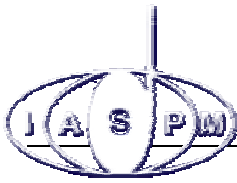
**Jaime Cortés - Manuel Bernal**  
Colombia

## **La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional<sup>1</sup>**

El objetivo de estas notas es contribuir a la discusión acerca de los procesos de construcción de identidades con base en una manifestación musical dada, con especial atención a la problemática relación entre la verbalización que el músico realiza sobre su práctica y los componentes musicales que efectivamente la definen. Con base en la trayectoria del bandolista colombiano Ernesto Sánchez Gómez (“El Pato” Sánchez) se pretende explicar cómo el legado musical más notorio del bandolista no se proyecta en el fortalecimiento del discurso a propósito de la identidad, sino en sus indagaciones musicales a nivel interpretativo en el instrumento, especialmente si se constata que dicho discurso ha sido progresivamente marginado de la corriente central de los imaginarios en las identidades nacionales de Colombia.

---

<sup>1</sup> La realización del presente trabajo fue posible gracias a la financiación del Programa de Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

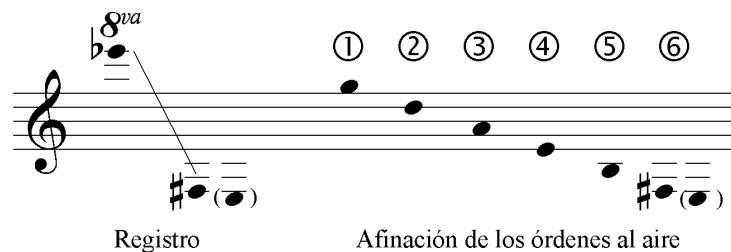


## Sobre el instrumento y el intérprete

La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda pulsada que se toca con plectro. Sus características principales, teniendo en cuenta que existe una gran variedad de modelos, son:

- Longitud total: 57 – 72 cm.
- Escala (Porción vibrante de las cuerdas): 32 – 35 cm.
- Longitud de la caja armónica: 25 – 33 cm.
- Ancho de la caja armónica: 27 – 34 cm.
- Ancho de los aros (Fondo): 8 – 9.5 cm.
- Encordado: seis órdenes de cuerdas en tres posibles organizaciones, así:

ORDEN						
16 cuerdas	3	3	3	3	2	2
14 cuerdas	3	3	2	2	2	2
12 cuerdas	2	2	2	2	2	2



Bandola Andina Colombiana.  
Constructor: Alberto Paredes Rodríguez, 1990.



Colección particular de Manuel Bernal Martínez

Es un instrumento de transculturación y en desarrollo que organológicamente proviene de la familia instrumental de la guitarra y cuyo nombre llega a través de la familia de las mandoras para designar una gran variedad de instrumentos de registro medio y agudo con funciones melódicas.<sup>2</sup> Como muchos instrumentos similares, la bandola no tiene el carácter de solista sino que cumple un rol melódico principal en la música instrumental de varios formatos, casi siempre acompañada por el tiple<sup>3</sup> y la guitarra en roles ritmo-armónicos.

Ernesto Sánchez Gómez (1924) es un bandolista retirado. Su trayectoria se inicia a mediados del siglo XX y culmina al finalizar la década de los años ochenta. Es una

---

<sup>2</sup> Para una descripción detallada y una visión histórica del instrumento ver Bernal 2002.

<sup>3</sup> El tiple es otro cordófono tradicional colombiano derivado de la guitarra. Consta de cuatro órdenes metálicos triples y se interpreta primordialmente en rasgueo con las uñas y en función de acompañamiento de instrumentos melódicos. Para mayor información consultar Puerta 1988.

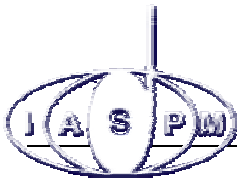


figura intermedia entre lo que podríamos denominar la “vieja guardia” y las nuevas generaciones de músicos, cuyo futuro se define en los complejos procesos de asumir una tradición bajo unos límites musicales relativamente precisos, pero cuyas posibilidades de proyección residen principalmente en la apertura de estos límites.

## Legados de la tradición

Desde mediados del siglo XIX la música de la región andina colombiana ha estado presente en la construcción de una identidad nacional reconocida como colombiana. El impulso finisecular le dio a dicha práctica musical su sello inicial y ciertamente definitivo de "música nacional", a través de varios procesos entre los que se destacan la lenta pero sostenida consolidación de la música popular sustentada en una sociedad urbana, el inicio de la difusión internacional del repertorio popular colombiano, la revaloración de los componentes culturales hispánicos desde diversas perspectivas (la más notoria a manos del Estado centralista en el marco del proyecto político conocido como la Regeneración) y, finalmente, la aparición de diversos actores que entrarían a debatir, en el nuevo campo de la opinión pública, cual era la "música nacional".<sup>4</sup> Para Ernesto Sánchez Gómez este complejo entramado, descrito aquí de manera sucinta y esquemática, se circunscribe al músico Pedro Morales Pino (1863-1926). Sus explicaciones están enunciadas desde un conocimiento básico de la tradición: enfrentarse a los fragmentos del pasado decimonónico es una tarea eludible cuando ese pasado finalmente se condensa a finales del siglo con la figura del precursor, Morales Pino. Desde la perspectiva de “El Pato” Sánchez, los alcances históricos son limitados pues antes que indagar en profundidad sobre los orígenes, se propicia la continuación de la tradición desde la práctica como instrumentista, siguiendo de cerca los legados musicales de finales del siglo XIX.

La identificación de Morales Pino como pionero e hito fundador está estructurada en dichos legados cultivados con fidelidad por varias generaciones de músicos. Sobre este tema el consenso es amplio en la literatura disponible y en el imaginario que fluye en

---

<sup>4</sup> Para un contexto general sobre el periodo histórico abordado consultar Safford 2002. Específicamente sobre la Regeneración ver el capítulo XI del mismo trabajo y para una visión más detallada en lo concerniente

testimonios diversos.<sup>5</sup> Nos dice “El Pato” Sánchez en una de sus entrevistas, refiriéndose a Fulgencio García, un reconocido bandolista y compositor de la época: “El ya vino con conocimientos de la bandola pero en forma no muy técnica. Me contaba que Pedro Morales Pino, que era el papá de todos ellos, les daba indicaciones de cómo tocar y como sonar el instrumento bien.”<sup>6</sup>

Buena parte de las miradas retrospectivas reconocen que bajo la dirección de Morales Pino se fijaron algunas características estilísticas del repertorio acorde con aspectos heredados de la música de salón del siglo XIX colombiano, se conformó el conjunto instrumental que presentaría dicho repertorio en diversos espacios de la sociedad colombiana, se concibió una nueva forma de presentación en público (la música vestida de frac), se emprendieron las primeras giras internacionales y se accedió por primera vez al mercado de la música grabada.<sup>7</sup>

Morales Pino continúa e interviene la tradición de los géneros representativos de la zona andina de gran vigencia en la música de salón de fin de siglo: el bambuco como pieza principalmente vocal, el pasillo y la danza como piezas instrumentales si bien existen ejemplos para voz y acompañamiento instrumental. El bambuco conserva las ambigüedades rítmicas que tanto han protagonizado las discusiones sobre su certera escritura a lo largo del siglo XX; esto no es extraño ya que como “aire nacional” paradigmático es objeto de reflexiones que buscan fijar un canon. Bajo esta pretensión se anulan las múltiples características que puede adquirir, como lo sugieren sus aún oscuros orígenes en la historiografía musical colombiana. “El Pato” Sánchez asume y a la vez evade esta discusión a través de la interpretación misma: como bandolista aborda las formas de interpretación del bambuco ligadas a una tradición escrita con altísimos ingredientes de tradición oral, por cierto aún poco estudiados.

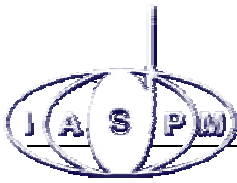
---

a la formación de una identidad nacional ver el capítulo IX de Martínez 2001.

<sup>5</sup> Varios escritores y músicos han fortalecido dicha imagen a través de entrevistas y diversas publicaciones a lo largo del siglo XX. En su mayoría se centran en dos aspectos: los orígenes de los géneros identificados como nacionales (especialmente el bambuco) y datos biográficos sobre músicos sobresalientes. Entre algunos de los trabajos de mayores pretensiones, más alta circulación y mayor impacto, se encuentran Añez 1970, Mazuera 1957, Zapata 1962 y Morales 1961.

<sup>6</sup> Entrevista a “El Pato” Sánchez, Bogotá, diciembre de 2001.

<sup>7</sup> Sobre dos destacados músicos vinculados con Morales Pino, que cultivaron con especial interés el repertorio para piano, pero cuyas obras han entrado a formar parte de la tradición bandolística, ver Duque 1995 y 2000.



Por su parte, el pasillo constituye la pieza instrumental por excelencia en donde se despliega toda la pericia virtuosística y expresiva del bandolista. La danza se identifica por su carácter lírico en donde algunos elementos rítmicos de su contraparte caribeña están ausentes. A este núcleo se sumarán los valeses, con obvios elementos de parentesco con el pasillo, y en menor número las marchas, las polcas, los pasodobles, e incluso el *fox-trot* como testimonio del entramado musical de los años veinte cuando el fenómeno del *jazz band* penetra la vida musical colombiana y paralelamente se reconoce en la música de la región andina el exponente más certero de la “música nacional.” Esta época, vista en retrospectiva como la “época de oro”, cuando músicos colombianos actuaron en escenarios internacionales, grabaron discos y entraron a la naciente programación radial, dará el referente musical y simbólico más recurrente en la reflexión y práctica de músicos que, como “El Pato” Sánchez, están ligados a la mencionada tradición.

“El Pato” Sánchez participó con este repertorio en diversas estudiantinas, también conocidas como orquesta o conjunto colombiano. El formato constituye otro de los legados de finales del siglo XIX. Bandolas, tiples, guitarras y violoncelo fueron los instrumentos agrupados bajo la dirección de Pedro Morales Pino. Su proyección posterior tiene en el Conjunto Granadino, activo en Bogotá desde finales de la década de los años treinta, un exponente directo. “El Pato” Sánchez consolidó su carrera como intérprete en esta agrupación integrada por los mencionados instrumentos además de violín, flauta travesa y contrabajo, y a la vez en el Trío de Cuerdas Bacatá.

Pero el legado que más nos concierne es aquel que se conecta con el instrumento mismo. La bandola constituye uno de los ejes más importantes de la tradición desde el punto de vista de su función musical. Es el instrumento solista de los formatos para los que se concibe el grueso del repertorio instrumental, en él sobresalen los intérpretes como figuras virtuosas y a partir de él se articulan, frecuentemente, las dinámicas de organización del conjunto musical especialmente en el terreno del arreglo instrumental. No es azar que muy seguramente el mismo Morales Pino haya concebido un nuevo prototipo de instrumento abandonando los modelos de guitarra soprano -comunes en el siglo XIX- por el de las características morfológicas cercanas a la bandurria española. El nuevo instrumento contará con seis órdenes afinados por cuartas justas. Por la

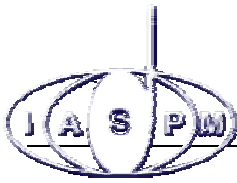
iconografía documental se concluye que la bandola en su forma de pera (siguiendo la bandurria española) se establece como modelo para los fabricantes de instrumentos desde finales del siglo XIX. Sin embargo, los instrumentos conservados también permiten una segunda conclusión: no existe un único modelo de bandola incluso luego de la adopción de la forma de la bandurria española; aún es posible observar variantes en el tamaño, en el número de cuerdas o en las condiciones estructurales de su construcción, entre otros elementos. La adopción de los nuevos modelos de bandola obedeció a razones prácticas y acústicas. Por un lado, se facilita la interpretación del instrumento y por otro se favorece su volumen al ampliarse la caja armónica.<sup>8</sup>

El repertorio para el cual se ha dedicado la mayor parte de los esfuerzos surgió bajo las nociones de un tratamiento idiomático del instrumento, práctica que asume, prolonga y recrea “El Pato” Sánchez. Es allí en donde cabe hablar de sus aportes y proyecciones como músico, en un proceso paralelo a la marginación de la música de la región andina como paradigma de música nacional. No es gratuito que sea en este periodo que se superponen dos maneras diferentes de presentación de los grupos: por un lado se sigue con la imagen del frac, símbolo del estatus para la música presentada en salas de concierto y, por otra parte, se utiliza cada vez más el “traje típico” campesino, que pretende ampliar la representatividad nacional de una música predominantemente urbana, en un intento de recuperar el espacio ausente. Las indagaciones y testimonios conducen a identificar el soporte de la tradición en gran cantidad de músicos aficionados y semiprofesionales, en espacios urbanos y sub-urbanos, que practican la música andina vinculada a fiestas y reuniones familiares, a serenatas, a espacios radiales de tipo concurso, a tertulias en bares, cafés y otros sitios *non sanctos*. Sobre el encadenamiento de los procesos de aprendizaje y los entornos en los que se presenta, “El Pato” Sánchez comenta:

“... [fue] en mi niñez, porque yo empecé a hacer contacto, nexos con la música instrumental, al pie de mis hermanos quienes fueron los que prácticamente me iniciaron no tanto en la forma pedagógica sino en el estilo de la música, el ambiente de la misma, de ese tiempo. Siete años tenía yo.”

---

<sup>8</sup> Bernal 2002.



## Símbolos sustituidos y aportes interpretativos

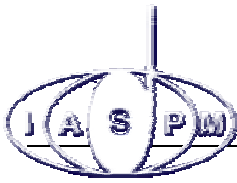
Con “El Pato” Sánchez es precisamente la bandola el componente que pone de relieve la tensión entre, por un lado, los símbolos que articulan los elementos de identidad a través de la música y por otro, los elementos musicales que impulsan la tradición misma. Paradójicamente, es justo en este punto en donde los componentes musicales, que han delineado la trayectoria de nuestro bandolista, se superponen a las dinámicas de construcción de identidades que él mismo reclama. Como bien lo reconoce, la bandola andina no articula los símbolos de la tradición pero su peso en la práctica musical constituye el eje que garantiza su continuidad y renovación. Es necesario recordar que desde mediados del siglo XIX es el tiple el componente más significativo en las jerarquías simbólicas, el instrumento que mayor carga emblemática ha detentado en los discursos sobre la “música nacional” en la primera mitad del siglo XX.

Por otra parte, la trayectoria de “El Pato” Sánchez coincide con la sustitución de la música de la zona andina colombiana como paradigma de música nacional, por otras manifestaciones musicales especialmente de la región costera norte. En este sentido, la cumbia y posteriormente el vallenato entraron a ganar terreno.<sup>9</sup> Entretanto, bambucos, pasillos, danzas, etc., paulatinamente se vieron desplazados pero con un importante desarrollo de un repertorio instrumental que se escuchaba -y se escucha- en conciertos y en programas radiales. Como en otros casos latinoamericanos, la música popular no fue incorporada por academias y conservatorios, de esta forma, la radio se fijaría como un

---

<sup>9</sup> Wade 2002.





soporte institucional notable. Fue precisamente en este medio en donde el Conjunto Granadino logró crear un nicho para la difusión del repertorio de la “época de oro” enriquecido con nuevas obras. Gran parte de la experiencia interpretativa de “El Pato” Sánchez se dio en este contexto.

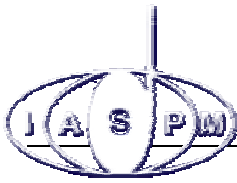
Hoy en día, se vislumbran varios rasgos distintivos de la interpretación de “El Pato” Sánchez, que constituyen un campo de renovación de la tradición. Se percibe una preocupación por las alternativas tímbricas del instrumento desde la experimentación técnica en la ejecución. El manejo del plectro, la posición de las manos, la preocupación por los matices, el cuidado de los fraseos, así como la realización de acordes poco usuales para otros bandolistas y los gestos de improvisación, entre otros aspectos, expanden las posibilidades expresivas de la bandola y son un vivo contraste de su estilo y alcance como intérprete en comparación con aquel de otros bandolistas contemporáneos suyos.

Es interesante resaltar como esta sustitución parcial de las manifestaciones de la zona andina colombiana como paradigma de “música nacional”, se yuxtapone al proceso por el cual se fortalece y desarrolla una tradición de música instrumental que actualmente se proyecta en la práctica de los músicos con experiencias formativas profesionales, alimentada también por los festivales de corte regional.

## Proyecciones

La práctica de “El Pato” Sánchez está marcada doblemente por una desarticulación del paradigma de música nacional acotado por una visión romántica y nostálgica, y por la renovación de la práctica misma transmitida a sus discípulos directos e indirectos, quienes capitalizarán el conocimiento tanto en la interpretación misma como en los arreglos y la composición.

El repertorio, antes transmitido por tradición oral o en partituras para piano, que no dan cuenta de la interpretación en la bandola, encuentra en la actualidad un soporte escrito cada vez pensado más para el instrumento. La proliferación de partituras con



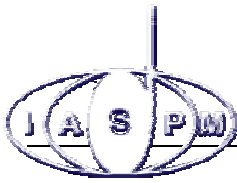
arreglos en donde la interacción instrumental se aleja de la práctica inmediata a la cual el músico estaría familiarizado, es la impronta de las tres últimas décadas del siglo XX. La figura del arreglo como producto acabado se forja con intensidad a partir del bandolista Luis Fernando León Rengifo, discípulo de “El Pato” Sánchez. León Rengifo, desde su experiencia vital con la tradición y su experiencia musical con un aprendizaje formal en el Conservatorio, abrió una nueva brecha para los instrumentistas desde finales de la década de los años setenta. En sus arreglos los roles convencionales asignados a cada uno de los instrumentos (melodía para la bandola y acompañamiento para la guitarra y el tiple) cambian por una versión en donde el concepto mismo de arreglo adquiere significado. El sistemático uso de transformaciones tímbricas propias de la bandola se plasma tanto en el sonido como en la partitura.

A su vez, en la práctica de los discípulos de León Rengifo el formato instrumental puede variar, muchas veces en contravía con las prescripciones frecuentes en el contexto de los festivales y concursos, polémicos y conservadores pero también garantes de la continuidad de la tradición y su transformación. El ideal del compositor y la “obra original” pierden relevancia para encumbrar su re-lectura desde las posibilidades, conocimientos y habilidades de quien las arregla y/o interpreta. El lenguaje musical de las obras recientes se abre a nuevos ámbitos: el espectro armónico se amplía, coloreado algunas veces por los tintes del jazz; escalas propias del blues o del rock aparecen cada vez con mayor frecuencia; también la variación como recurso habitual de ampliación del discurso musical, la superposición de motivos y, muy especialmente, el cuidado efecto tímbrico. La construcción motivica, las frases, y las secciones bien definidas, rasgos de la música de salón del XIX, se dislocarán, para conservar células rítmicas y sonoridades que continúan presentes para darle coherencia a la tradición. Así, las aperturas técnicas en la interpretación del instrumento se manifiestan en el ejercicio del arreglista y compositor.<sup>10</sup>

Con este breve recorrido a la trayectoria de “El Pato” Sánchez, se expone cómo una práctica que constituyó el centro de los discursos sobre lo nacional en la música colombiana en la primera mitad del siglo XX, se ha desplazado de dicho discurso pero sobrevive, no por conservar los imaginarios en las reflexiones, verbalizaciones e

---

<sup>10</sup> Sobre el caso particular de *Ensamble*, grupo integrado por dos bandolas, tiple y guitarra, ver Ochoa 1997,



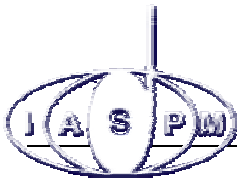
intenciones de los músicos y los actores sociales vinculados, sino por el impulso inherente de la práctica musical. En la actualidad, nos movemos en un contexto en donde aparentemente la práctica de la tradición se ha marginado del público amplio asimilada a una curiosidad nostálgica, pero que en realidad se inscribe en los complejos entramados de las músicas populares urbanas de final de siglo que interactúan y siguen siendo un fecundo campo de trabajo para nuevos compositores e intérpretes.

## Bibliografía

- Añez, Jorge. 1970.  
*Canciones y recuerdos*. Bogotá: Ediciones Mundial
- Bernal Martínez, Manuel. 2002.  
*Cuerdas más cuerdas menos. Una visión de la evolución morfológica de la bandola andina colombiana*. Bogotá: Monografía de Grado / Universidad Pedagógica Nacional.
- Bermudez, Egberto. 2000.  
*Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1938)*. Bogotá: Fundación DE MVSICA.
- Duque, Ellie Anne. 1995.  
Notas al CD, *Luis A. Calvo*. Bogotá: Banco de la República.
- , 2000.  
Notas al CD, *Emilio Murillo*. Bogotá: Banco de la República.
- Martínez, Frédéric. 2001.  
*El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia. 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Marulanda, Octavio y Gladys González. 1994.  
*Pedro Morales Pino. La gloria recobrada*. Colección Nuestra Música Vol. IV. Ginebra: FUNMUSICA.
- Mazuera, Lubín. 1957.  
*Orígenes históricos del bambuco y músicos vallecaucanos*. Cali: Talleres el Carmen
- Morales Pino, Augusto. 1961.  
"Apuntes para una Biografía de Pedro Morales Pino". *Boletín de Programas: Radiotelevisora Nacional de Colombia*. 200: 21-27. (Reproducido posteriormente en varias ocasiones con algunas modificaciones menores).

---

1998.



Ochoa, Ana María.

"Ensamble. Del bambuco y la música del mundo", *Número*, 16, diciembre-enero, (1997-98): 50-54.

-----  
"Tradición, género y nación en el bambuco", *A Contratiempo*, 9, Nueva Epoca 1997: 34-44.

Puerta Zuluaga, David. 1988.

*Los Caminos del Tiple*. Bogotá: A.M.P.

Safford, Frank y Marco Palacios. 2002.

*Colombia. Fragmented Land, Divided Society*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Wade, Peter. 2000.

*Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Zapata Cuencar, Heriberto. 1962.

*Compositores colombianos*. Medellín: Editorial Carpel.

## Discografía de referencia<sup>11</sup>

Conjunto Granadino

C.D. CONJUNTO GRANADINO, 2001. Sonolux, remasterización del contenido de dos L.P. de 1966, en la serie La Magia de ..., No. 9, Referencia 01013902808.

Cuatro Palos

C.D. AHORA SI, 1993. Cuatro Palos.

C.D. CUATRO PALOS, 2001. PMD Records.

Ensamble

C.D. DANZA DEL CUERVO, 1997. Comfenalco Quindío.

Kafe es 3

C.D. PRIMERA CITA, 2001. Pequeño Teatro de Medellín Producciones

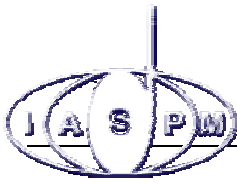
Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas

C.D. NOGAL ORQUESTA DE CUERDAS COLOMBIANAS, 1995. Cooperativa de Trabajo Asociado Orquesta de Cuerdas Colombianas NOGAL.

C.D. DE PRINCIPIO A FIN ... DE SIGLO XX, 2001. Cooperativa de Trabajo Asociado Orquesta de Cuerdas Colombianas NOGAL.

---

<sup>11</sup> Esta discografía, parcial, corresponde a las audiciones que acompañaron la exposición de la ponencia durante el congreso. Se incluyó también una audición del Trío de Cuerdas Bacatá, correspondiente a un concierto durante el Tercer Encuentro con la Bandola "Ernesto Sánchez Gómez" en diciembre de 1994, y una grabación del Trío de los Hermanos Hernández, circa 1935.



Quarteto Colombiano

C.D. QUARTETO COLOMBIANO, 1999. Quarteto Colombiano

Trio Joyel

L.P. TRIO JOYEL, 1978. Producciones Pezeta, PZ02-TJ01.

L.P. TRIO JOYEL Vol. II, 1983. Producciones Pezeta, PZ02-TJ02.