



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

**FACULTAD DE MÚSICA
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS**

**SON LOS PORROS PELAYEROS LOS QUE ME LLEGAN AL CORAZÓN:
ANÁLISIS DE *LO TRADICIONAL* A PARTIR DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES COMO
PRODUCTOS DE LOS PROCESOS DE MEMORIA EN EL SISTEMA MUSICAL DE LAS
BANDAS PELAYERAS DE SAN PELAYO, CÓRDOBA, COLOMBIA.**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)**

PRESENTA:

MARIA JOSÉ ALVIAR CERÓN

TUTOR PRINCIPAL:

**MTRA. LIZETTE ALEGRE GONZÁLEZ
(FACULTAD DE MÚSICA - UNAM)**

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A San Juan Pelayo,
mi patrono,
como cada 26 de junio.

A mi mamá, mi papá y mi hermana.

Agradecimientos

Debo reconocer el inmenso aporte de la gente de San Pelayo y de toda la región, sin quienes ninguna de estas palabras estaría aquí plasmada. A ellos, mi eterna gratitud y mi firme promesa de seguir a su lado forjando el camino de la mejor manera posible.

Pero no hubiera llegado a San Pelayo sin mi papá, gran cómplice de mi amor por su música y su gente. Gracias a él, por enseñarme la ruta y por andar en ella a mi lado.

A mi mamá le agradezco estar conmigo, siempre y en todo lugar, a pesar de la distancia.

Y a Lucía, porque es mi hermanita preferida, mi gran orgullo y mi mejor bastón.

Gracias a mi familia en México que día a día se construye y se fortalece con el cariño de todos los que me han recibido y me han dado un lugar en su corazón.

Finalmente, todo mi agradecimiento a Lizette, quien con tanta dedicación y paciencia me acompañó en este proceso, me entendió, me alentó a ser valiente y me enseñó que vale la pena.

Índice

Pág.

Introducción..... 1

Capítulo I. El contexto 20

1 Contexto geográfico, delimitación política y sociocultural 20

1.1 La región caribe colombiana 20

1.2 La región de presencia de las bandas payeras 23

1.3 San Pelayo: La cuna del mito fundacional de las bandas payeras 24

2 Contexto musical: conformación y desarrollo del sistema musical de las bandas payeras: el caso de San Pelayo..... 27

2.1 Los actores 28

2.2 El calendario 38

2.3 Las ocasiones performativas y los repertorios: características y relación 38

2.4 Relaciones con entidades semióticas externas al sistema 63

3 Los géneros musicales 66

3.1 Porro palitiao 68

3.2 Porro tapao 72

3.3 Porro vocalizado 74

3.4 Fandango 75

3.5 Puya 76

3.6 Paseo 77

3.7 Piezas “clásicas” 77

3.8 Otros géneros 78

3.9 Recapitulación 78

Capítulo II. Agentes e instituciones que influyen en la construcción de imaginarios

que también construyen: Recuerdo y olvido, la memoria entra en juego 79

1 La fundación del Departamento de Córdoba y su desarrollo regional 80

2 La acción de los folcloristas 82

2.1 Folcloristas tempranos 82

2.2 Folcloristas de presencia actual en la región 84

2.3 Folcloristas de presencia actual en San Pelayo 86

2.4 La labor 88

3 El mito fundacional de la música de bandas pelayeras	89
3.1 Prácticas musicales consideradas antecedentes	90
3.2 Los personajes	94
3.3 Una forma de actualización del mito: el repertorio	104
4 Las primeras bandas de San Pelayo	106
4.1 Los personajes y las bandas	106
4.2 Las grabaciones	107
4.3 La continuación	109
4.4 La desaparición	110
5 La comercialización del porro a través de las orquestas de baile	111
6 El Festival Nacional del Porro: institución con ansias rescate y aglutinamiento	113
6.1 Antecedentes	114
6.2 Primeros años del festival	116
6.3 La banda 19 de marzo de Laguneta	118
6.4 Y el festival siguió	120
6.5 El Festival y la política	122
6.6 La situación actual	123
7 Las instituciones de educación musical	124
7.1 La Escuela de Bellas Artes Maria Varilla	124
7.2 La licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística-música	126
8 La creación de las bandas de presencia actual en San Pelayo	127
8.1 La Banda Maria Varilla	127
8.2 La Banda San Juan	128
9 La situación política en la actualidad	129
10 El interés por incluir El porro en la lista de Patrimonio inmaterial de la Nación	131
11 Recapitulación.....	133
Capítulo III. Los imaginarios. Situación actual y perspectivas	134
1 El núcleo y la periferia: consenso y disidencia	134
2 Repertorios, estilos y formatos instrumentales	135
2.1 Repertorios: Consideraciones desde distintos puntos de vista	135
2.2 Los géneros musicales valorados de forma diferenciada	136
2.3 Maneras de acotar el repertorio	138
2.4 El repertorio “tradicional” como modelo para las nuevas creaciones	142

2.5 Estilos	143
2.6 Formatos instrumentales	145
3 Lo que se queda fuera	145
4 Los músicos de banda de San Pelayo y sus discursos: distinciones y luchas de poder	150
4.1 El nivel de profesionalismo	151
4.2 La pertenencia a ciertas bandas o a cierto grupo de músicos	160
4.3 El linaje	161
4.4 El contacto con otros géneros musicales y el ejercicio en los mismos	165
4.5 Recogiendo ideas	168
5 La situación de los jóvenes músicos	171
5.1 Las formas de empleo	171
5.2 La migración	172
5.3 Las diferencias con otros músicos	174
6 Recapitulación.....	177

Capítulo IV. Los lugares de memoria, la construcción de lo tradicional en los

imaginarios y su activación..... 179

1 Aspectos teóricos	179
1.1 Nora y los lugares de memoria	179
1.2 La presencia de diversas memorias	181
2 Lugares de memoria	183
2.1 El Festival	183
2.2 Los eventos civiles	187
2.3 Un lugar de memoria particular: Las grabaciones	190
2.4 Las partituras	191
2.5 Los libros: el discurso verbal de la memoria	192
3 Entornos de memoria: la memoria “para nosotros”	194
3.1 Otras ocasiones performativas	194
3.2 Los ensayos	195
4 Una reflexión en torno al cuerpo	197
5 Recapitulación	199

Conclusiones

203

Bibliografía

212

Introducción

La investigación que se plasma en esta tesis tuvo como propósito principal analizar *lo tradicional* a través de los imaginarios sociales en torno a ello en una práctica musical de la Costa Caribe colombiana: la de las bandas pelayeras. Éstas son agrupaciones conformadas por músicos que interpretan instrumentos de viento y percusión y que tienen presencia especialmente en las sabanas de los departamentos de Córdoba y Sucre, en el norte del país. Se reconoce como una práctica mestiza de reciente conformación respecto de otras músicas también designadas como *tradicional* en Colombia, pues se consolidó como sistema apenas en las primeras décadas del siglo XX (Fortich, 2013).

Los formatos instrumentales, las ocasiones musicales en que participan y los repertorios que interpretan son variados, sin embargo, la práctica que más comúnmente se asocia con estas bandas es la de tocar un tipo de música que se denomina de manera general “Porro”, término que incluye varios géneros musicales y se presenta en diversos escenarios tanto privados como masivos.¹ El Porro es una música festiva que se baila y se guapirrea² en un coqueteo sin fin que abre espacios para compartir y hacer comunidad. Pero, también otras prácticas musicales hacen parte de su quehacer y se hacen presentes acompañando al Porro o, incluso, en algunas ocasiones sin él.

A lo largo de mis primeras observaciones fue posible ver que *lo tradicional* referido a la música de bandas pelayeras era un concepto usado en diversos contextos y con múltiples fines; además, podía ser ajustado según las necesidades de las instituciones que así lo determinaban en una negociación constante -aunque no siempre equilibrada- entre ellas, los músicos y los públicos, que resultaban igualmente diversos. Desde ese momento me inquietaron las relaciones que constantemente surgen entre una idea de identidad regional que busca que ciertos elementos locales perduren en la memoria y una de modernidad que intenta localizar a la música de bandas pelayeras entre los géneros bailables comerciales del Caribe, además de las formas en las que estas discusiones se ven reflejadas en una aparente falta de claridad de los criterios que se instauran en los juicios. Por ello, más que un interés en describir *una tradición*, tuve la inquietud de indagar cómo y por qué los miembros de la comunidad negocian a través de múltiples estrategias aquello que consideran *tradicional* en las diversas ocasiones en las que la música de bandas pelayeras tiene lugar. Para mí fue claro, además, que sus discursos estaban colmados de expresiones referidas a *lo tradicional*, y que éstas podían ser incluso contradictorias entre ellas, situación que no generaba mayores contratiempos en el desarrollo de su práctica.

Lo tradicional, pues, se convirtió para mí en un fenómeno interesante y complejo que permea diferentes ámbitos de la vida cotidiana y que, a pesar de que parece un concepto de sentido común, se compone de una nutrida diversidad. Por eso desde el principio también fue claro para mí que la

1 La descripción detallada de las ocasiones y los repertorios se hace en el apartado 1.2 sobre el Sistema Musical.

2 El guapirreo es un grito de emoción que se emite en momentos de éxtasis.

situación a la que me refiero permite que varias maneras de ser y de hacer la música se relacionen para mantener el vínculo social entre las personas, instalando a *lo tradicional* en su música como un ámbito de diálogo y disputa. Desde allí, entonces, todo parecía indicar que éste era un campo en el que entraban en juego, como apunta Claudio Díaz (2009), la legitimidad y la consagración.

Pregunta

La pregunta esencial de este trabajo se enfoca en cómo se ha construido el concepto de *lo tradicional* en el sistema musical de las bandas pleyeras a través de imaginarios sociales en torno a ello, específicamente en el municipio de San Pelayo, Córdoba; y más aún, cómo estos imaginarios se activan en diversas situaciones para constituir diferentes tipos de memorias.

Hipótesis

La investigación se basa en la hipótesis de que los discursos de diversas instituciones, así como de investigadores locales y personajes que son considerados concedores del tema, han estado colmados de posturas marcadas por ideas folcloristas³ y de necesidad de identificación regional. Éstas se habrían germinado básicamente durante la década de los 70, momento en el se conjugaron dos situaciones interesantes. La primera de ellas, tiene que ver con que el Folklore como tendencia en las investigaciones en torno a las músicas no académicas tenía un auge importante en el país. La segunda, un interés tal vez tardío por encontrar elementos a través de los cuales la población de una entidad territorial como el departamento de Córdoba, fundado dos décadas atrás, pudiera aglutinarse.

Se presume entonces que la comunidad ha apropiado y resignificado estas ideas sobre una música que fue entendida como propia, auténtica y *tradicional* para finalmente encarnarlas en unos imaginarios a través de arduos procesos de memorias que valoran de manera significativa el pasado para construir y comprender su presente.

En este proceso la comunidad parece haber logrado una aparente homogeneidad en el reconocimiento de aquello que se considera nuclear en los imaginarios y a través de lo cual, efectivamente, logra procesos de identificación. Sin embargo, es probable que en el fondo exista una realidad compleja que se esconde detrás de tales discursos y que resultaría vital analizar en tanto que la música de bandas pleyeras se mueve en muy diversos ámbitos, ocasiones y contextos.

Estado del arte

Sobre las bandas pleyeras y su contexto sociocultural

Las publicaciones que se refieren tanto a la práctica de las bandas pleyeras en particular como a las dinámicas sociales de la región en general son relativamente escasas. Sin embargo su influencia ha sido

³ Entendiendo que puede haber una injusticia hacia el Folklore como disciplina, especialmente por la dificultad que representa su definición, debo aclarar que cuando hablo de posturas folcloristas me estoy refiriendo a un tipo de discurso que genera otredad a través de la exotización y cosificación de prácticas que se consideran fieles rastros de un pasado mejor.

significativa y la valoración hacia sus autores, importante. Casi todos ellos tienen una marcada tendencia al folclorismo tanto por el vocabulario que utilizan como por la perspectiva que demuestran. Uno de los trabajos más influyentes es, quizás, el de Guillermo Valencia Salgado, considerado uno de los principales folcloristas de la región: *Córdoba, su gente y su folclor* (1987). Su aparición, aunque tardía, demuestra la preocupación por seguir unos cánones que dominaban la investigación sobre culturas “populares tradicionales” en Colombia enmarcadas en el establecimiento de los rasgos representativos de las regiones a través de su rigurosa descripción (Miñana, 2000). Pero incluso antes de este, Alberto Alzate había ya publicado *El músico de banda: aproximación a su realidad social* (1980), un libro de postura apocalíptica en el que los músicos son dibujados desde una perspectiva de clase y como personajes cuya autenticidad está próxima a desaparecer junto con sus prácticas.

William Fortich Díaz, historiador y catedrático nacido en San Pelayo, publicaría en 1994 un libro que exhibe el mérito de ser el más consultado tanto por otros autores locales como por investigadores externos: *Con bombos y platillos*.⁴ Desde la legitimidad que implica su pertenencia al grupo de fundadores del Festival Nacional del Porro (en ese momento Festival del Porro Pelayero) y su profesión como historiador, el autor se basa en entrevistas a personajes locales para plantear una propuesta que explica el mito fundacional y describe los antecedentes que, según él, dieron origen a la práctica de las bandas pelayeras. Para terminar, da un panorama interesante sobre la etapa de creación del Festival y sus primeros años de existencia.

Los dos libros de Augusto Amador, *Cultura del porro: su identidad folclórica* (1997) y *La cordobesía: integralidad cultural de Córdoba* (2006), tienen planteamientos muy similares entre sí y se basan en experiencias empíricas del autor que son expresadas de manera informal y con una alta carga emocional. Su vocabulario coloquial y su poco conocimiento técnico musical se suman en estas publicaciones que, según el autor, tienen la finalidad de explicar a la gente de manera sencilla algunos aspectos sobre las prácticas musicales.

Otros libros salidos del contexto local, como *Cultura y sinualogía* (2002) de José Luis Garcés González y *Cultura del Bajo Sinú: Tradición, Educación y Cambio* (2004) de Fernando Díaz Díaz, exhiben preocupaciones más amplias que la música regional pero no dejan de exponer a la música de bandas como elemento representativo que tiene un lugar esencial para las dinámicas sociales. Sin embargo, tampoco discuten la presencia de otros géneros musicales más que, tal vez, músicas consideradas tradicionales de otras subregiones.

La verdad acerca del porro (2013) de Miguel Emiro Naranjo, es quizás la única publicación de esa envergadura escrita por un músico de bandas. Naranjo, director de una reconocida banda – que es, para

⁴ Este libro tuvo una segunda edición en 2013 en la que, según el autor, fueron revisados varios temas.

muchos, encarnación de la “verdadera tradición”- se apoya en la legitimidad que le brinda su labor para cuestionar lo que han dicho otros autores mientras que, con un vocabulario igualmente coloquial y profundamente emocional, da su versión acerca de preocupaciones similares sobre el origen y la autenticidad.

Pero también hay algunos autores externos que han publicado sobre la amplia región del Caribe colombiano como Jorge Nieves Oviedo, quien describe las dinámicas que, según él, configuran relaciones entre prácticas locales y expresiones comerciales de mercados transnacionales en *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe* (2008). Por su parte, Peter Wade, en *Música, raza e historia: Música tropical en Colombia* (2002) describe de manera detallada la manera en la que la música del Caribe entró a los mercados de todo el país durante el siglo XX haciendo que Colombia, como nación, se unificara en una idea tropical. Estos autores en puntos distintos han tenido en cuenta a la práctica de las bandas pelayeras tanto a través de su propio trabajo de campo como retomando investigaciones locales para hablar de manera más amplia de la región Caribe. Sin embargo, a pesar de que tratan a ésta y otras músicas desde una mirada externa, en ellos hay una tendencia a reproducir la idea de una música de bandas local y campesina.

Para terminar, quizás los únicos trabajos con una aproximación al análisis musicológico son los de Victoriano Valencia, compositor reconocido en todo el país por su labor con bandas sinfónicas, hijo de Guillermo Valencia y quien, habiendo crecido en el contexto de la región, se aproxima de manera interesante al trabajo de análisis. Sus obras son: *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (1995), *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana* (1999) y *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical* (2004).

Lo tradicional y la tradición

La categoría *tradicional* para este proyecto cobra importancia en la medida en que tiene sentido para las personas que hacen parte de la comunidad en cuestión. Su presencia tiene vigencia de manera evidente en la vida cotidiana. Sin embargo, para empezar a indagar sobre los imaginarios alrededor de ello, se hizo necesario hacer un rastreo sobre las formas en las que el concepto ha sido tratado por algunos autores desde la teoría, así como las propuestas que algunos han lanzado para la definición del término. Además, resultó interesante observar la manera en la que en la actualidad instituciones como el Ministerio de Cultura se refieren a *músicas tradicionales* en general y a la música de las bandas pelayeras en particular.

Para empezar, es importante situar las concepciones sobre *lo tradicional* vinculadas de manera muy estrecha con las perspectivas folcloristas que desde el XIX empezaron a germinarse especialmente en Alemania y Estados Unidos y que, según Carlos Miñana (2000), influenciaron de manera importante

los estudios sobre músicas regionales y populares en Colombia hasta bien entrados los años 70 del siglo XX. Además, según él, incluso esta corriente había tenido ya una aparición tardía respecto a otros países latinoamericanos, muestra de ello es que sólo hasta 1959 se fundó un Centro de Estudios Folklóricos y Musicales.

El Folklore como campo de estudio es difícil de definir tanto por la propia heterogeneidad de sus representantes como por la misma conmoción que generó el hecho de interesarse por prácticas y objetos de estudio que antes no habían sido tenidos en cuenta en la academia. Aunque resulta arriesgado generalizar, puede decirse que se fundó desde el pensamiento romántico en la búsqueda de la autenticidad de un pasado ideal en contraste con la modernidad, que representaba el fin de toda posibilidad de agrupación social. Su preocupación por *lo tradicional* estuvo siempre presente, sin embargo, desde su inicio tuvo problemas para unificarse y definir su campo de acción, pues quiso establecerse como ciencia a la vez que perseguía un afán descriptor de prácticas que se pensaban en vías de extinción.

El investigador Josep Martí (1999) en su intención de distinguir entre *folklore* y *folklorismo*, define al Folklore como “disciplina académica que centra su interés y actividad investigadora en el estudio de la denominada 'cultura tradicional’” (p. 82). Además plantea que con la palabra *folklore* se denominan tanto el campo que estudia la “cultura tradicional” como sus contenidos mismos. Sin embargo, en general en Latinoamérica existe la convención de distinguir el *folklore* (con minúscula) como contenido, del *Folklore* (con mayúscula) como disciplina.

Pero Constantin Brailoiu (1984), ya en los años 30 expresaba en una fuerte crítica al Folklore que

El objeto aún no está bien definido tampoco. Para algunos abarca todo lo que compone la vida espiritual y material de una comunidad, y en ese caso se aproxima a la sociología, de quien se distingue por su preferencia por “la tradición”... Por otra parte, la mayoría solo quiere ocuparse de hechos “tradicionales”. Pero en las fronteras entre lo tradicional y su opuesto, ellos andan interminablemente a tientas y aparentemente sin esperanza de trazar en algún momento una línea de demarcación precisa.⁵ (p. 1) [La traducción es mía]

Existe entonces una fuerte herencia que se manifiesta en la utilización de enfoques folcloristas en investigaciones musicales a pesar de que estas ideas hayan sido debatidas, debido especialmente a la tendencia de definición de las disciplinas a través de su objeto de estudio. Es por esto que, aún en la actualidad, ciertas prácticas musicales que encajan en esas nociones de tradicionalismo difícilmente escapan de la mirada folclorista. Regina Bendix (1997) plantea muy claramente esta situación.

En la disciplina del folklore, la idea de autenticidad permea los términos centrales y el canon del

⁵ The object is not yet well defined either. For some it embraces everything that makes up the spiritual and material life of a people, and in that case it approaches sociology, from which its preference for “tradition” hardly distinguishes it... On the other hand, the majority only want to concern themselves with “traditional” facts. But on the borders of the traditional and its contrary, they grope about endlessly and apparently without hope of ever tracing a precise demarcation line (Brailoiu, 1984, p.1).

campo. Ha aportado un vocabulario que... ha tenido una increíble durabilidad a pesar del cambio en los paradigmas teóricos. La pretensión de autenticar a través de su objeto de estudio es también un medio a través del cual los folcloristas han respondido a necesidades institucionales.⁶ (p. 8) [La traducción es mía]

Los conceptos sobre *tradición*, desde mi punto de vista, hacen parte de este vocabulario al que Bendix se refiere. Término que junto con otros ha logrado sobrevivir y sigue siendo usado en algunas ocasiones por los investigadores. Sin embargo, hay que decir que no se ha hecho en Colombia un estudio sobre la historia del Folklore como disciplina que permita observar las formas en las que estos conceptos se insertaron en los procesos investigativos respondiendo a las demandas particulares del país. Por otra parte, resulta interesante observar la manera en la que estas posturas folcloristas pudieron haber moldeado los propios objetos de estudio para que encajaran en su ideal romántico, logrando que las ideas permearan también en la concepción de los actores y encajaran bien con ciertos intereses políticos de los estados-nación. Esta acción sustentaría, al menos en parte, la importante presencia de imaginarios sobre *lo tradicional* tanto específicamente en la práctica musical de las bandas pelayeras como de manera general en todo tipo de expresiones culturales de América Latina.

Pero además, la manera en la que se ha designado a ciertas prácticas -y no a otras- como *tradicionales*, y junto con ellas a sus actores, es una evidencia de la compleja relación que tiene la institución hegemónica con la otredad. En este caso un “otro” que, convenientemente, se sale de la lógica modernizante a la vez que sustenta una construcción identitaria nacional o regional.

El tipo de relación con el otro casi siempre consiste en un deseo y un rechazo simultáneos. Deseo, porque necesito al otro para acceder a una idea de mi mismo; rechazo, porque no puedo permitir que ese otro traspase mis límites y me invada. Por ello, al ser el otro una amenaza permanente para la seguridad ontológica, es necesario controlarlo; y la mejor forma de hacerlo es a través de la enunciación: darle un nombre, crearlo en el discurso y asignarle unas características esenciales y fijas (Hernández, 2005, p. 3)

Oscar Hernández, además, nos deja claro que tanto las instancias gubernamentales como también las instituciones académicas ayudaron en el inicio a la designación de los “otros” como personas que debían ser estudiadas a través de miradas que los estatizaban manteniéndolos bajo control. Por eso, y debido en buena parte a la perdurabilidad que han tenido las posturas folcloristas en los estudios de “otras” músicas -las que no pertenecen al ámbito académico centroeuropeo-, “la gente que escucha estas *otras* músicas, es con frecuencia la gente que se siente *otra* porque también ha sido marcada como tal en las representaciones hegemónicas... y esta conjunción a su vez potencia el repertorio de

⁶ In the discipline of folklore the idea of authenticity pervades the central terms and the canon of the field. It has contributed a vocabulary that, as the following chapters will demonstrate, has been of amazing durability despite changing theoretical paradigms. The authenticating claim through its subject matter was also a means through which folklorists have staked institutional claims (Bendix, 1997, p.8).

esencialismos que contribuyen a la fijación de la diferencia” (p. 11).

Algunos intentos de definición

Para empezar la reflexión sobre la forma en la que se ha intentado definir los términos, hay que partir de aceptar que *tradición* y *tradicional* son conceptos que en general se describen de manera ostensiva, es decir, por medio de ejemplos. Su naturaleza es difícil de verbalizar, y su significado se relaciona comúnmente con objetos o situaciones concretas que pueden dar cuenta de sus características. Se diría entonces que los términos tienen extensión, puesto que denotan e identifican objetos; pero no intensidad, pues resulta muy complejo hacer una descripción de ellos. Lo dice de manera clara Josep Martí (1999), expresando que “cuando nos referimos a la música tradicional, estamos hablando de un constructo, evidentemente de muy difícil definición, que no pocas veces hace que se tenga que entender la idea de 'música tradicional' de una cierta manera tautológica” (p. 83). Por otra parte, parece haber una contradicción entre la repetida utilización de los términos y el temor de caer en una definición que comparta la mirada folclorista que, aunque mantiene su fuerte presencia, está desprestigiada en algunos sectores de la disciplina etnomusicológica.

La palabra *tradición*, entonces, resulta de un intento de objetualización de ideales colectivos y se caracteriza por la intención de delimitar los fenómenos para posibilitar su comprensión y estudio. Por esto es común encontrar referencias a *La tradición. Tradicional*, por su parte, se utiliza para referirse a elementos de las culturas enjuiciándolos en el marco de unos parámetros socialmente construidos. Se suele hablar entonces de culturas *tradicionales*, músicas *tradicionales*, agrupaciones *tradicionales*, estilos *tradicionales*, dotaciones instrumentales *tradicionales*, repertorios *tradicionales*, músicos *tradicionales* etc. Sin embargo, *tradición* como objeto y *tradicional* como categoría suelen confundirse creando conceptos de difícil definición que, en todo caso, funcionan desde la hegemonía como mecanismo de distanciamiento a los “otros” mientras que para ellos -los “otros”- sustentan una preocupación por valorar algo que les resulta significativamente esencial para la cohesión social.

Es así que, cuando los autores recogen ideas o proponen algunas definiciones para estos términos, suelen hacerlo a través de la contraposición o filiación con otros, y su definición se encuentra generalmente en ejemplos específicos. Así pues, *tradicional* suele entenderse en contraste con *popular*, *moderno* y *culto*; y *tradición* en tanto diferente a *costumbre*, *convención* y *rutina*. Las filiaciones más comunes tienen que ver con la relación entre *tradición* y *folclor*; y *tradicional* y *regional* o *local*. Vale la pena aclarar que estas relaciones de oposición no implican que los términos opuestos sean cercanos entre sí. Sin embargo, es evidente que describiendo lo que no es *tradicional* y entendiendo lo que se vincula a ello, los autores llegan a definiciones que pueden darnos luces acerca de cómo el término ha sido tratado.

Para empezar, podemos observar cómo en general se ha entendido a la *música popular* como aquella que se inserta en los mercados a nivel global y se vincula su definición a criterios de circulación entre

grandes masas. Juan Pablo Gonzalez (2001), por ejemplo, ha definido la música popular urbana a través del cumplimiento de tres condiciones: ser masiva, mediatizada y modernizante. Por contraste, entonces, lo *tradicional* se relega a un mercado local, fuera de los medios de circulación masiva y con un número limitado de consumidores, quienes a su vez se asocian a un territorio -fragmentado o lineal-determinado. La entrada tardía de la música popular a los estudios etnomusicológicos es una muestra más de la manera en la que ha perdurado en el campo una idea de “otredad” que, como expresa Hernández, se basa en relaciones de deseo y rechazo. Debido a que la música popular sí es moderna y masiva, su estudio se escapaba del ámbito de interés pues cuestionaba fuertemente la idea de estaticidad propia de las prácticas *tradicional*es que eran válidas de ser estudiadas.

Una distinción importante, desde la mirada de Eric Hobsbawm (2002), es la que debe hacerse entre *tradicición* y *costumbre*. Para él éstas se diferencian en que la primera tiene como una de sus características esenciales la invariación, puesto que toma como referencia unas prácticas fijas que se espera no cambien a lo largo del tiempo. Por el contrario, la costumbre permite cierta innovación y cambio. También este autor plantea que la *convención o rutina* es fácilmente distinguible de la *tradicición* en tanto que carece de “ritual significativo o función simbólica como tal, aunque incidentalmente pueda adquirirla”. Además expresa que “sus funciones, y por ende sus justificaciones, son de índole técnica más que ideológica” (p. 9).

Así pues, a través del establecimiento de diferencias entre los distintos términos, Hobsbawm logra caracterizar lo *tradicional* como un concepto vinculado a la estabilidad de elementos y procesos, y que mantiene una función simbólica e ideológica para la comunidad. La permanencia a lo largo del tiempo de prácticas invariables y la asignación de sentido refuerzan la idea de una alta valoración y de una necesidad de protección y conservación de la *tradicición*.

Para Hobsbawm, además, “en dondequiera pervivan los antiguos usos y costumbres, no hay necesidad de resucitar o inventar tradiciones” (p. 13). Así, el autor expresa una evidente remisión a lo antiguo y a lo que se ha mantenido vivo a lo largo del tiempo, poniendo de manifiesto una de las características que más comúnmente se ha asociado a lo *tradicional*: su referencia al pasado. Para él, las tradiciones -auténticas o inventadas- se justifican a través de la recreación de antiguas prácticas, como si su permanencia en el tiempo fuera evidencia suficiente de su valor y pertinencia.

Además, para Martí (1999), “una de las características que tradicionalmente se han otorgado al producto folklórico para poder ser considerado 'genuino' es la de su antigüedad” (p. 84). Es así que, como se había visto en las palabras de Hobsbawm, lo *folklórico*, que en este caso se refiere a lo *tradicional*, tiene la tendencia a ser pensado en expresiones musicales inmutables y que han permanecido a lo largo del tiempo con un punto de partida cuyo origen es tan remoto que se pierde en el pasado. Es esta antigüedad la que le da el carácter de genuino a la música objeto de tal distinción, puesto que la variación -que se estima nula- podría ser causa de impurezas.

Por último, para Martí, la música *tradicional* “se encontraba estrechamente ligada al ciclo de vida y al

calendario, y posee a con mucha frecuencia unas finalidades y funciones bien determinadas de acuerdo con esta relación: canción de trabajo, de cuna, de romería, etc” (p. 84). Como evidencia de una relación con lo antiguo, el autor se expresa en tiempo pasado y reafirma la idea de que los usos y funciones de la música *tradicional* se enraízan en lo profundo de las lógicas sociales, por lo que ésta no se presenta de manera aislada. Por el contrario, la música *tradicional* tendría mucho que ver con las actividades y las necesidades de la comunidad que así la designa o que, más bien, ha sido designada como tal. Además, el halo romántico que envuelve al término hace que éste incluya vínculos con lo campesino, lo regional y lo subalterno. Por su parte, el *folklorismo* al que Martí se refiere, tendría como intención aprovechar los productos de culturas *tradicionales* en espacios comerciales u otras actividades sociales desligándolos de sus motivaciones primigenias. A las agrupaciones que en Colombia se dedicaron a este tipo de productos se les llamó “de proyección folclórica”.

Suele vincularse también *lo tradicional* con *lo oral*, en oposición a lo escrito que se relaciona con lo culto. La entrada de la escritura parece restar autenticidad a elementos *tradicionales* en tanto que desvirtúa su esencia local, campesina y empírica, y permite la fijación de ciertos elementos que, sin ella, permanecen vivos. Pero además, los conceptos sobre la creación colectiva o el anonimato de autores fueron usados de manera reiterada por los folcloristas en la búsqueda de la anhelada autenticidad (Bendix, 1997).

La mirada institucional en la actualidad

Para terminar, vale la pena observar la manera en la que el Ministerio de Cultura de Colombia actualmente se refiere a las músicas *tradicionales* y en particular a la música de bandas pelayeras.

A pesar de que no expresa una definición concreta, en la Cartografía musical realizada por la Biblioteca Nacional, el Ministerio reconoce a “las Músicas Tradicionales regionales como una práctica musical colectiva de gran arraigo en nuestro país” (s.f., Cartografía musical/ Músicas tradicionales). Además, en el Compendio de Políticas Culturales (Ministerio de Cultura, 2011) expresa:

Las músicas tradicionales de nuestro país nacen de la práctica y, gracias a ella, perviven y se transforman constantemente dentro de los límites que cada cultura regional les traza. Es esta “empírea” la que mantiene las estructuras musicales y define los modelos de construcción de conocimiento, generalmente de tradición oral y mímica, que apropian los “músicos prácticos” de todas las regiones musicales del país. La grabación y la difusión radial de las músicas, desde las primeras décadas del siglo XX, dispusieron de otra fuente de apropiación de las músicas tradicionales diferente a la oralidad: la imitación auditiva. La oralidad, la imitación y el tocar “de oído” hacen que difícilmente se pueda lograr una “copia fiel del original” (p. 176).

Desde esa postura que valora el arraigo territorial, las formas de transmisión y apropiación no escritas y la dimensión social de las músicas que denomina *tradicionales*, el Ministerio expresa su interés por

ellas constituyéndolas en uno de los cuatro campos en los que basa su acción formativa para los niños y jóvenes de Colombia. Los otros tres son: Coros, Bandas y Orquestas sinfónicas.⁷ Para ello ha constituido Escuelas de música tradicional definiendo 11 ejes regionales que a su vez agrupan culturas musicales en su interior. Efectivamente, en la cartografía a la que me referí, se ubican en el mapa los sistemas que son establecidos de acuerdo con su arraigo a territorios específicos. Esta disposición cuenta con una descripción de cada una de las culturas musicales al interior de los ejes, a las que se refiere con un especial énfasis en las poblaciones donde tienen epicentro y en los formatos instrumentales. Tiene además un ejemplo sonoro de cada una, extraídos en su mayoría del archivo del Centro de Documentación Musical del mismo Ministerio.

En el Eje Caribe Occidental se encuentra a las Bandas pelayeras, junto con las agrupaciones de Son de negro y baile cantao, Gaitas (corta y larga), Pito a través o Millo y Tambora. Las bandas pelayeras se definen de la siguiente manera:

Aunque su origen es europeo, incluimos la banda de vientos dentro del ámbito tradicional por la importancia de su proceso de popularización en el desarrollo socio-económico y musical del Bolívar Grande, por la adopción de ritmos tradicionales gaiteros y de baile cantado y por la generación de nuevas formas y estilos sonoros que hacen parte de la memoria cultural sinuana y sabanera (Ministerio de Cultura, s.f., Cartografía musical/ Músicas tradicionales/ Música caribe occidental/ Banda pelayera).⁸

Recogiendo ideas

- *Lo tradicional* se relaciona con un pasado que ha trascendido

A pesar de que en general se reconoce la dificultad para definir los términos que nos ocupan desde la teoría, y que éstos suelen ser entendidos a través de las maneras en las que las comunidades mismas los usan, Olavo Alén (2000), musicólogo cubano, realiza un esfuerzo por definir las características del término *tradición*, lanzando la siguiente descripción:

En el vasto de la cultura, aquellos elementos que perduran conforman las tradiciones. Las tradiciones son formas culturales de proyectarse el hombre, que por su fuerza de arraigo en la sociedad son capaces de rebasar en tiempo el valor de uso por el cual fueron concebidas; llegan así a alcanzar una nueva dimensión al transcurrir la época que las engendró y son entonces aceptadas en sí mismas por las nuevas generaciones, quienes ya no necesariamente tienen en cuenta su antaño valor de uso, sino su actual valor cultural (p. 3).

Para el autor entonces, en el término *tradición* está implícita una transmisión generacional que trasciende lo temporal y da forma a unos procedimientos por todos compartidos incluso cuando éstos

7 En el Compendio de Políticas Culturales se menciona que Colcultura, institución que fue creada en 1968 y funcionó hasta 1997 cuando dio paso a la formación del Ministerio de Cultura, tenía también en su momento programas nacionales de Coros, Bandas y *Músicas populares*.

8 <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3>

se desliguen de su idea fundacional. *La tradición*, además, incorpora cotidianamente nuevos elementos que entran a ser sondeados en su pertinencia y representatividad, las cuales determinan su estabilidad. Sin embargo, en la definición de Alén no hay una explicación al porqué de la insistente preocupación por la preservación de ciertas prácticas y elementos sobre otros que, aún cuando pertenecen a la cultura en cuestión, no son considerados parte de *la tradición*.

De cualquier forma, la idealización del pasado es una fuente eficaz para la definición de lo *tradicional*. Es ésta la que permite arraigar en la memoria aquello que se considera digno de permanecer, así como olvidar lo que no debería continuar. Así, tal parece que los procesos colectivos de memoria se encargan de filtrar y reafirmar -e incluso inventar, cuando resulta necesario- a través de marcos sociales que permiten reproducir sus expresiones en el presente por medio de complejas negociaciones entre las prácticas y los practicantes, los hechos y los imaginarios, el presente y los deseos para el futuro.

Josep Martí (1999) refuerza esta idea cuando, con la intención de describir las ideas de personas que según él hacen parte de comunidades de este tipo, expresa que “una de las condiciones que definen la cultura tradicional es precisamente esta idea de continuidad que perciben los actores: ellos cantan y bailan más o menos como lo hacían sus antepasados, es decir, siguiendo la línea ininterrumpida de una tradición” (p. 5). El autor, como vemos, expresa ideas que parecieran hacer parte del pensamiento de las comunidades, pero que son más bien declaraciones que desde la hegemonía se han planteado durante décadas y que, sin negar los procesos activos de resignificación, han sido validados por los grupos sociales que a su vez son designados por las mismas categorías.

Al parecer, esta incesante búsqueda del origen es la que posa en los actores de las llamadas culturas *tradicionales* la posibilidad de supervivencia en un presente cambiante, mismo que se sustenta en la seguridad de aquello que puede rastrearse a través de las generaciones y que se convierte en fuente de identidad.

- *Lo tradicional* permite procesos de identificación

Dado que las sociedades mantienen los vínculos gracias a las experiencias compartidas que reproducen la memoria, *las tradiciones* suelen definirse por su importancia en las construcciones identitarias, razón por la que se erigen como símbolos de procesos de unificación nacional o regional. La forma en la que los objetos de estudio del Folklore fueron moldeados por sus propios ideales tuvo una relación directa con la necesidad de conformación de estados-nación, dinámica que se sigue reflejando en entornos regionales y locales. Es por ello que Olavo Alén (2000) continuando con su definición, observa en *la tradición* la “importancia histórica como elemento aglutinador, que rompe las barreras de las épocas, para formar grupos a partir de entidades específicas –por ejemplo nacionales o culturales- llegando así a formar parte de la conciencia social de una población” (p. 4).

Además, la búsqueda de expresiones y personajes *auténticos* por parte de aquellos a quienes les interesó concretar estos procesos de unidad, tuvo un interés especial en elementos alrededor de los

cuales las comunidades pudieran aglutinarse. Sin embargo, la búsqueda de esta autenticidad, según Bendix (1997), siguió diferentes caminos desde el inicio mismo del Folklore como disciplina, interesándose tanto en personas como en productos *auténticos* según diversos propósitos, con el objetivo puesto en la búsqueda de un origen cimentado en un pasado que para ellos fue mejor.

Para la reflexión

Para redondear, entonces, es interesante preguntarse quién ha tenido el poder para designar como *tradicionales* a ciertas comunidades, prácticas y objetos. La auto-enunciación por parte de ciertos grupos sociales puede ser una respuesta a la designación que desde ámbitos hegemónicos se ha hecho de ellas. Pero ¿por qué ellas y no otras comunidades se auto-designan y son designadas de esa manera? ¿acaso las comunidades que no son consideradas *tradicionales* tienen una preocupación menor por preservar en la memoria elementos de su cultura que les permitan establecer procesos de identificación? Tomando en cuenta todo lo anterior, esta tesis se centrará en las concepciones que los mismos actores del sistema musical de las bandas pelayeras tienen sobre *lo tradicional* y las maneras en que lo usan a modo de calificativo al referirse a sus prácticas musicales. Además, observará las maneras en las que, presumiblemente, diferentes instituciones y agentes han influido en la conformación de ciertas ideas que entran a jugar en los imaginarios.

Debo decir además, que desde el caso particular que me ocupa, la insistente presencia de los conceptos sobre *lo tradicional*, en tanto calificativos legitimadores, no disminuye la dificultad para su definición. Además, ellos -y especialmente los músicos- tienen la preocupación por llegar a acuerdos que puedan dejar claros los límites que imponen, por ejemplo, los festivales y concursos, espacios que les brindan ganancias en términos simbólicos y económicos. Sin embargo éstos conforman solamente uno de los espacios en los que las bandas se mueven y no solamente allí se expresa esta negociación, por lo que se hace interesante observar cómo dialogan los imaginarios que se activan en ellos para crear este campo de discusión.

Para terminar, no puede olvidarse que la disparidad genera actividad, lucha e interés por defender las ideas propias, y es ella quien posibilita la existencia de un diálogo permanente que mantiene viva la práctica musical y que hace de sus actores personas comprometidas con su cultura. Es así que, la falta de univocidad en la definición y utilización local de los conceptos sobre *lo tradicional*, lejos de ser un problema, es la oportunidad de mantener activas las relaciones sociales y de seguir siendo, viviendo y sintiendo a través de la música.

Marco teórico

Los estudios de memoria

Para esta investigación resulta esencial tomar algunos planteamientos sobre los procesos de memoria que permiten observar las maneras en las que el grupo social se alimenta de recuerdos a través de su

selección para configurar la realidad en el presente. La preocupación por *lo tradicional* es claramente una muestra de la necesidad de valorar el pasado -pero no cualquiera, sino cierto pasado- y darle una dimensión que corresponda con las necesidades actuales. Este pasado entonces representa una seguridad que nos permite desenvolvemos en el presente con el convencimiento de que el futuro estará cimentado en la preservación de unas maneras que, creemos, han funcionado para nuestros ancestros y para nosotros.

Entiendo la memoria como un conjunto de procesos que aseguran la supervivencia de la cultura a través de la transmisión. Estos procesos además se están reproduciendo constantemente en la incorporación, evaluación y selección de elementos que hacen de ella un mecanismo sumamente versátil y activo. Para comprenderla, es importante partir del planteamiento de Halbwachs (1980) quien estableció que “cada memoria colectiva requiere el apoyo de un grupo delimitado en tiempo y espacio”⁹ (p. 84), proponiendo así los marcos sociales de la memoria. A través de esta noción, el autor nos hace comprender que los procesos de memoria existen gracias al dinamismo de las relaciones sociales, pues son los grupos quienes permiten activar recuerdos y ponerlos en la dimensión actual. De no existir este marco, hablando en términos semióticos, las memorias no tendrían un contexto en el que sus textos pudieran ser leídos.

Por otra parte, vale decir que el mismo Halbwachs propone que no existe *una* sino varias memorias que interactúan no sólo a través de la experiencia de cada individuo sino también en la participación de éstos en diversas comunidades que instauran sus marcos. En palabras de Elizabeth Jelin (2002), “en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (p. 5). La memoria, o mejor, las memorias, se caracterizan así por su heterogeneidad y a la vez por la forma en la que, a través del contacto entre las personas, constituyen unidades.

Otro rasgo que plantea Halbwachs sobre los procesos de memoria y que ha sido determinante en los desarrollos posteriores sobre el tema es su naturaleza selectiva. “[La memoria colectiva] es una corriente de pensamiento continuo cuya continuidad no es para nada artificial, dado que retiene del pasado sólo lo que todavía vive o es capaz de vivir en la conciencia del grupo manteniendo la memoria viva”¹⁰ (p. 80). Desde allí se puede comprender que la memoria se compone tanto de recuerdo como de olvido. Por eso Marc Augé (1998) incluso llega a decir que “es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles” (p. 45). Para él, es el olvido quien en definitiva se encarga de filtrar la reproducción de recuerdos a través de una selección que evalúa su pertinencia. Así, resulta interesante no sólo observar qué se recuerda sino cómo y por qué se olvida

9 Every collective memory requires the support of a group delimited in space and time (84).

10 It is a current of continuous thought whose continuity is not at all artificial, for it retains from the past only what still lives or is capable of living in the consciousness of the groups keeping the memory alive. By definition it does not exceed the boundaries of this group (80)

reconociendo una naturaleza fragmentada de la memoria que se alimenta de cuanto recuerdo le resulte conveniente y deja de lado todo lo que pierda vigencia con el objetivo de construir el presente. Sin embargo, también debe pensarse que la desarticulación de un grupo en tiempo y espacio rompe el marco social y, por tanto, desarticula la memoria.

Varios autores han reconocido que vivimos en una era en la que la documentación de la memoria parece preocupar más que nunca. Los dispositivos tecnológicos que hoy en día nos acompañan en esta labor son muestra de ello, pero también la valoración a documentos y otros objetos antiguos, la instalación de monumentos y el establecimiento de fechas conmemorativas saltan a la vista. Al respecto, Diana Taylor (2003) ha propuesto la distinción entre Archivos y Repertorios, entendiendo los primeros como los depósitos en los que la memoria se inscribe y en donde se tiende a cristalizar para que permanezca en el tiempo, situación contraria a lo que sucede en los Repertorios, en donde en especial el cuerpo juega un papel esencial para la permanente actividad y reproducción. Para ella, sin embargo, esos conceptos deben desesencializarse para comprender que son formas de transferencia que se complementan y se combinan para alimentar las memorias.

Pero los grupos sociales, además, tienden a proyectar sus deseos de recordar en lo que Pierre Nora (1989) llamó los “lugares de memoria”. Estos son espacios que permiten la conmemoración y que, en definitiva, se instalan a modo de dispositivos que resisten al olvido ante los deseos de la comunidad en general, o de un grupo en particular, de mantener en constante evocación algunas situaciones que les resultaron significativas. Este concepto será trabajado más detalladamente en el capítulo cuatro, en donde se verá su eficacia como herramienta para comprender las maneras en las que los diferentes imaginarios se activan.

Pero, observando la música a través de la memoria, surge la pregunta acerca de aquello que se recuerda. Gracias a lo que se plantea en este campo de estudio podemos observar que la memoria permite recordar sucesos, personas y objetos vinculados a períodos de tiempo y lugares concretos, siendo que hayan hecho parte de nuestra historia personal o que hayan sido aprendidos a través de los relatos de otros. Pero por otra parte, recordamos procedimientos, maneras de hacer y de ser en comunidad. Es así que los hechos musicales que se instalan como estructuras siempre flexibles, son elementos susceptibles de ser reelaborados y actualizados en ocasiones performativas a través la naturaleza abierta que los identifica musicalmente. Pero también las prácticas que se dan alrededor de la música se convierten a su vez en objeto de la memoria: las formas de ensayar, los usos de herramientas mnemotécnicas (entre ellas la notación musical) y las técnicas instrumentales, son ejemplos de maneras de hacer la música que, como tales, se vuelven indispensables para su reproducción. Pero además de tener un proceso autorreferencial que busca recordar tanto a la música misma en sus estructuras sónicas y formales como a una serie de prácticas procedimentales que acompañan su existencia, no puede obviarse en la música la acción de los seres musicales que elaboran a

través de ella una serie de construcciones simbólicas de identificación regional, cohesión grupal y emocionalidad, mismas que a su vez sustentan la existencia de las prácticas musicales.

En suma, a través de la música se recuerda a las prácticas musicales como sistema complejo de estructuras sonoras y procedimientos, pero también a las construcciones simbólicas que operan en su entorno. Gracias a esta reflexión, pienso la memoria en torno a la música de bandas pelayeras como procesos vinculados al deseo de recordar tanto *a* la música como *a través* de la música para dar sentido a las relaciones de vínculo social¹¹, incluyendo allí todo tipo de discursos sonoros, verbales y gestuales que a través de su expresión dan forma a las prácticas musicales.

Finalmente, para Elizabeth Jelin (2002), no sería posible instaurar procesos de memoria -o trabajos, como los llama ella- sin unos “emprendedores de la memoria”. Éstos son, según ella, personas comprometidas que invierten su energía y su profundo convencimiento para lograr que el conjunto de personas mantenga una actividad latente en torno a sus recuerdos y sin quienes muchos de éstos entrarían en el olvido a causa solamente del desuso. Ellos son entonces los responsables de la actividad en los procesos y son también en muchas ocasiones los encargados de instaurar los “lugares de memoria”.

Los imaginarios sociales

Teniendo en cuenta la relación entre un grupo y su memoria colectiva, es posible poner en juego el concepto de imaginario social trabajado especialmente desde la sociología. A través de este planteamiento puedo dibujar una suerte de producto de los procesos de memoria, producto que representa el corte sincrónico de un desarrollo espacio-temporal en el que es posible observar la necesidad de una conexión con un pasado ideal y la proyección al futuro próximo.

Cornelius Castoriadis (2007 [1975]), psicólogo social, plantea lo imaginario social como “creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte” (p.289), llamando la atención a que se constituye en un magma de significaciones que tiene sentido en la medida en que se manifiesta en la institución histórico-social. Es en esta relación constante entre lo imaginario y lo histórico-social -entendido como la realidad socialmente construida de un grupo- donde se establecen procesos de mutua configuración que nos recuerdan que lo imaginario no es calco ni reflejo de la “realidad”, sino más bien se construye junto con ella.

Michel Maffesoli, retomando a Castoriadis ya desde la sociología, parte de decir que “el imaginario social fundamenta toda sociedad” (2003, p. 149) y plantea que este concepto es la respuesta a un generalizado temor de la tradición judeo-cristiana por apartarse de lo racional, lo cual se vincula directamente con la búsqueda de la verdad y lo “real”. Es por ello que, desde una postura logocéntrica, “el pensamiento radical contemporáneo se resiste a integrar todo aquello que es del orden de lo no-

¹¹ Esto sin perder de vista procesos de memoria individual que pueden relacionarse con experiencias propias y no necesariamente compartidas con un grupo social.

consciente, de lo no-racional o aún aquello que pertenece a ese vasto dominio de la comunicación no verbal” (p. 152). Pero el imaginario, “por oposición a [la razón] no aspira a la exactitud o a la verosimilitud. No es más que un vector de contemplación, de comunicación con los otros” (p. 150). En otras palabras, el imaginario se activa de acuerdo con su eficacia a la hora de establecer vínculos sociales y deja de lado los cuestionamientos sobre la veracidad de sus ideas o su relación directa con algo perceptivamente “real”.

Desde allí podemos pensar los imaginarios como elaboraciones presentes que remiten a un pasado común -también elaborado- y que generan herramientas para comprender un tiempo actual a través de procesos de memoria que se han construido gracias a las experiencias compartidas. Además, puede plantearse que los imaginarios son a la vez parte y fundamento del pensamiento, son los que permiten poner en dinámica las relaciones que tenemos con el mundo, de modo que también construyen al mundo mismo, a nuestra realidad.

Por lo anterior planteo que *lo tradicional* en la práctica musical de bandas pelayeras es susceptible de observar a través de la existencia de una multiplicidad de imaginarios que dialogan y se activan según las necesidades que la misma comunidad va experimentando para colaborar en la eficacia de su presencia. Allí entonces, se constituyen en escenario de producción y reproducción de memorias que se preocupan por mantener vivos no sólo los recuerdos de “cosas” o personas, sino también de maneras de hacer y de vivir a través de la música, alimentando un mundo emocional compartido.

Objetivos

El objetivo principal fue entonces analizar las prácticas, discursos y procesos que los actores habilitan para negociar su sentido de *lo tradicional* a través de la observación de los imaginarios en torno a ello que se hacen presentes en sus discursos. Para ello, se hizo necesario realizar una observación de las maneras en las que tales discursos se han conformado a través de procesos de memoria y las formas en que se reproducen en la actualidad tanto por la influencia de instituciones y agentes como por la acción misma de la comunidad de San Pelayo. Para terminar, me propuse observar las maneras en las que estos imaginarios se activan y la complejidad de su presencia en los diversos contextos de la práctica musical que hacen de ellos un espacio de vínculo comunitario que permite la reproducción de la cultura.

Paralelamente, tracé como objetivo el cuestionamiento sobre los usos de los conceptos referidos a *lo tradicional* desde el campo de la investigación etnomusicológica, para así evaluar su vigencia y pertinencia en la actualidad.

Justificación

Gran parte de la justificación de esta tesis se basa en una relación de familiaridad y cariño que he tenido con la comunidad de San Pelayo desde hace varios años. Llegué a ese lugar gracias a mi padre y

encontré allí personas que me han querido sin condiciones, desde los que me incluyeron en su círculo de amistades hasta quienes me adoptaron en su casa. La música y el baile han sido siempre de mi especial interés, razón por la cual desde mucho antes de pensar en hacer una investigación etnomusicológica, empecé a crear vínculos con personas que los practican en la región.

Estar allí me ha hecho parte de la comunidad, ha hecho que muchas de mis preguntas sean compartidas con ellos y que sus inquietudes también me inquieten. Sin embargo, vivir fuera de la región, haber crecido en el ambiente del centro del país y venir de una formación musical relativamente convencional, hacen a la vez que mi mirada sea externa. Esta doble condición, sumada al profundo interés que tengo por procurar una vida mejor para esta comunidad, permite que esta investigación aporte una postura crítica y novedosa acerca de una problemática que está muy presente en sus actores y que ha sido abordada, en la gran mayoría de los casos, desde miradas folcloristas que se han reproducido a través de las décadas. Mi postura, sin ánimo de descalificar, más bien pretende avanzar en una reflexión que sea provechosa tanto para los músicos como para las personas que participan en instituciones y procesos de desarrollo cultural en la región, sensibilizando sobre las complejas dinámicas que allí ocurren y presentando también una perspectiva que puede ser comparada con otros casos.

Por otra parte, desde un punto de vista amplio, la investigación aporta a través del cuestionamiento de términos y conceptos que además de condicionar, son usados como mecanismos de exclusión y de demarcación desequilibrada de la diferencia.

Metodología y delimitación

La preocupación por *lo tradicional* surgió de mis acercamientos previos a la comunidad que se considera epicentro de esta práctica, razón por la cual el Municipio de San Pelayo, en Córdoba, se constituyó en el lugar propicio para el trabajo de campo. San Pelayo se erige dentro del mito fundacional como cuna de las expresiones musicales más representativas de estas agrupaciones, por tanto es un sitio de convulsión permanente no sólo por la latente actividad musical sino también por la insistente inquietud de sus habitantes acerca de la necesidad de preservación de su patrimonio musical. Por otra parte, es la sede permanente del Festival Nacional del Porro desde 1977 evento que, si bien no constituye el interés principal de esta investigación, sí resulta un eje de observación importante tanto por lo significativo que es para la comunidad como también por ser la ocasión que reúne la mayor cantidad de turistas de la región y de fuera de ella. Sin embargo, buscando no establecer juicios a priori, observo al Festival como una de las ocasiones que entabla interesantes diálogos con otras, conformando así la multiplicidad de dimensiones en donde los imaginarios alrededor de *lo tradicional* entran en juego.

Así pues, estando en San Pelayo me enfoqué en observar especialmente los diálogos, movimientos e interacciones en los que las bandas tienen presencia, pues como plantea Flores (2014) “si se observa la

región como un proceso, sus límites, o mejor dicho sus horizontes, se dibujan por la dinámica de las relaciones con otros espacios o regiones con las que mantiene una tensión entre sus fronteras simbólicas” (p. 197). Es así que a través de un trabajo etnográfico realicé entrevistas y participé en eventos de la comunidad en períodos cortos entre diciembre de 2013 y julio de 2014, acercándome particularmente a los músicos pelayeros para observar sus discursos -tanto verbales como musicales y gestuales- para, a través de ellos, estudiar las maneras en las que se articula en su cotidianidad el tema de *lo tradicional*. Sin embargo, otras como personas que se consideran amantes de esta práctica musical o que han tenido participación importante, por ejemplo en la organización del Festival Nacional del Porro, así como personas mayores y otros consumidores de la música de bandas fueron claves para aportar a la comprensión del fenómeno.

Además, este trabajo de campo se complementó con toda una serie de experiencias que ya había vivido en San Pelayo desde el año 2008 cuando fui por primera vez para asistir al Festival y que, a pesar de no tener un carácter sistemático, me permitieron tener un acercamiento a la gente y una familiaridad con las prácticas que, para mí, constituyen el cimiento de la investigación.

Contenido de los capítulos

Después de esta introducción en la que he plasmado el planteamiento del problema y los aspectos teóricos que me ayudan a estudiarlo, empezarán a aparecer, capítulo a capítulo, las descripciones y análisis que van a dar forma a la investigación.

En el capítulo I se encuentra una descripción de la zona territorial en la que trabajé, en la que hablo de algunas características de la región Caribe colombiana como generalidad, de la zona de presencia predominante de las bandas pelayeras, y finalmente del municipio de San Pelayo como sede del trabajo de campo, características que aportan a la comprensión la realidad que se vive allí. En la segunda parte del capítulo se encuentra la descripción del sistema musical de las bandas pelayeras en San Pelayo, donde planteo las características de las bandas como agrupaciones musicales, los actores, las ocasiones performativas y los tiempos y calendarios, además de las maneras en las que todas estas relacionan para conformar una red de diálogo en la que tienen sentido las prácticas musicales para las personas.

La claridad que permite esta descripción del contexto es la clave para adentrarse a partir de ahí en el grueso del fenómeno. En el capítulo II inicia el recorrido por las memorias en el que se detallan las situaciones que empezaron a cimentar la preocupación por *lo tradicional* en la región desde la segunda mitad del siglo XX. Allí la fundación del departamento de Córdoba como nueva entidad territorial se destaca como motor principal. Después de ello, presento la acción de los folcloristas que fue quizás el principal antecedente para la fundación del entonces llamado Festival del Porro Pelayero, la creación de un mito fundacional, la instauración de escuelas de música, y los relatos de las primeras bandas y

sus músicos destacados junto con los de las bandas que en la actualidad actúan en San Pelayo. Pero también, de manera paralela, hablo de la comercialización del porro en las orquestas de baile. Además, aunque han ocurrido más recientemente, están en las memorias la situación política en el San Pelayo actual y la iniciativa por incluir al Porro en la lista representativa del patrimonio.

Todas estas situaciones darán pie al análisis que se hará en el capítulo III en el que, examinando con detalle distintas instancias de observación, se hablará de las formas en las que diversos imaginarios se activan según los intereses que la misma comunidad experimenta. Allí se hará evidente, además, que existen elementos nucleares que condensan las principales ideas de los imaginarios y estructuras periféricas que, a pesar de tener algunos puntos de discrepancia, también ayudan a su definición.

Finalmente, después de describir detalladamente los hechos significativos que hacen parte de las memorias de la comunidad y los imaginarios sociales que tienen lugar en la delimitación de *lo tradicional*, en el capítulo IV aparece un análisis decantado que da cuenta de las formas en las que el término tiene sentido en la reproducción de memorias que adquieren formas particulares dependiendo de los grupos a quienes se dirigen y de sus propósitos particulares. Este será, quizás, el hallazgo más importante pues permitirá poner en relación todo lo anterior en las conclusiones y dará pie a una reflexión acerca de las maneras en las que esta tesis tendrá la oportunidad de aportar tanto a la comunidad académica como a las personas que viven y sienten a través de la música de bandas pelayeras en San Pelayo.

Capítulo I

El contexto

1 Contexto geográfico, delimitación política y sociocultural

1.1 La región Caribe Colombiana

1.1.1 Descripción

El Caribe colombiano es una región que cubre el área territorial cercana al Océano Atlántico¹² y configura una unidad cultural fuertemente conectada. Según Peter Wade (2002),

Se trata de una región caracterizada por cierta ambigüedad: es negra, pero también indígena y blanca; es pobre y “atrasada” (aunque no tan pobre como el Pacífico o la Amazonía) pero ha sido la puerta de entrada de la !modernidad! al país; ha sido políticamente expresiva y económicamente débil. (p. 53-54)

Esta región, como lo describe Wade, tiene centros urbanos preocupados por la lógica del desarrollo como Barranquilla y Cartagena, pero también incluye zonas de población mayoritariamente pobre y con menor acceso a recursos como es la zona de presencia de las bandas pelayeras que más adelante detallo.

A pesar de que el país tiene costa en el Pacífico y en el Atlántico, solamente se le llama costeños a los de la segunda, región que nos ocupa. Los costeños, a ojos del país, son personas alegres, descomplicadas y fiesteras, y tiende a pensarse en ellos como personas perezosas, característica que ellos mismos desmienten. Disfrutan de un clima cálido propio del trópico y de las playas que para la mayoría de ellos están bastante cerca. Sin embargo, la región del Caribe colombiano se inserta en la zona continental y permea territorios que no están junto a la costa como, por ejemplo, el departamento de Cesar que no tiene ninguna entrada directa al mar y limita al oriente con Venezuela. Esta situación resalta una cohesión a nivel regional dada por algunas características culturales compartidas.

Se piensa en esta región como predominantemente mestiza, con proporciones más o menos equivalentes que componen lo que Peter Wade (2002) denomina el “cálculo racial tripartita” que sustentó la conformación no solo de esta región sino del estado-nación colombiano desde su independencia y que sigue teniendo alguna vigencia hasta nuestros días. Sin embargo, en 1991 una nueva constitución declaró al país una nación “pluriétnica y multicultural”, acontecimiento que ha hecho entrar en vigencia, aunque poco a poco, una nueva manera de valorar la diferencia. En el caso

12 Las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina en algunas ocasiones se adicionan a esta región, mientras que en otras son pensadas como una entidad aparte por su separación del caribe continental.

concreto de lo musical, Carolina Santamaría (2012) expresa que

El nuevo discurso de la multiplicidad tendría importantes consecuencias a nivel estético, puesto que el requebrajamiento del paradigma de la nación homogénea se traduciría simbólicamente en el rechazo de un género musical nacional único y en una progresiva disolución de las fronteras entre los géneros musicales locales. (p. 3)

Así, a pesar de ser una región compacta en términos identitarios, característica que le permite diferenciarse de otras regiones del país, la región Caribe colombiana es un territorio sumamente heterogéneo que incluye muchos matices de expresiones culturales en su interior, dibujando de este modo una zona caracterizada por la diversidad.

1.1.2 Organización política

A pesar de que la división política no coincide del todo con los rasgos culturales, es importante decir que la región sufrió cambios importantes durante la segunda mitad del siglo XX pues pasó de organizarse en tres grandes departamentos que eran Atlántico, Bolívar y Magdalena, a tener un mayor fraccionamiento a partir de la fundación de otros cuatro: Córdoba (1950), La Guajira (1964), Sucre (1960) y Cesar (1967). Esta redistribución habla no sólo de una necesidad de diferenciación al interior de una región subdividida culturalmente -a pesar de constituir de manera general una unidad regional-, sino también de una fuerte pujanza que impulsaba al Caribe en la búsqueda de mejores posiciones socioeconómicas respecto a la zona central del país que históricamente ha estado en evidente oposición (Meisel, 1994, p. 316).

Según el mismo Meisel, a pesar de que en los años 50 la región estaba incomunicada tanto al interior como con el resto del país, su economía tenía una producción equivalente a las cifras nacionales. Es así que los puertos se erigieron como importantes focos de desarrollo, en especial la ciudad de Barranquilla. Desde la apertura del ferrocarril del Atlántico en 1961 la región tuvo mejores posibilidades de comunicación con el centro del país, sin embargo, esto redundó en una mayor entrada de productos foráneos en lugar de ayudar a la distribución de lo que en la Costa se producía. Pero además, debido a una serie de circunstancias como un crecimiento poblacional superior al del promedio en Colombia, y una permanencia en labores agrícolas y ganaderas que dejaron de tener importantes valores en la economía frente a la industrialización de otras regiones, “entre 1950 y 1989... en términos relativos la región se empobreció” (Meisel, 1994, p. 293-295), es decir que frenó su desarrollo frente a otros importantes centros del país. Esto ha hecho que en la actualidad se considere una región pobre y en desventaja frente al resto del país y muy especialmente frente a la región andina. A pesar de ello, en

la segunda mitad del siglo XX la región ganó algún peso político por su crecimiento poblacional. Además logró consolidarse de manera importante como unidad territorial a través de su intención de diferenciarse de otras regiones del país.

Según datos del censo de 2005 efectuado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE, s.f., Censo general 2005) en Colombia, la región que nos ocupa, llamada en ese caso Región Atlántica, presenta la mayor tasa de analfabetismo registrada en el país -incluso sobre la región Pacífica- con un total de 11.7% frente al 6.9% nacional. Por otra parte, el índice de necesidades básicas insatisfechas (NBI)¹³ de los departamentos de la región Caribe superan, con excepción de Atlántico (24.74%), el promedio nacional. En Córdoba, departamento al que pertenece el municipio de San Pelayo, el índice es de 50.09% y en los demás departamentos se encuentra entre 44.73% del Cesar y 65.23% de La Guajira, mientras que el promedio nacional es de 27.78%. Estos son apenas datos estadísticos que permiten hacer una reflexión sobre las condiciones en las que se encuentra una región en la que vive un poco más de la quinta parte de la población colombiana, desde donde, según el citado Meisel (1994), se esperaría que hubiera fuertes movimientos migratorios hacia lugares con mejores condiciones socioeconómicas. Sin embargo, al menos hasta mediados de los años 90, estos movimientos no se habían evidenciado. La explicación a esta situación se basa, según él, en un desequilibrio en el acceso referido especialmente a la educación.

La evidencia empírica indica que en Colombia no hay diferencias sustanciales en la remuneración a trabajos de igual calificación en razón de la ubicación geográfica. Aquí nos adentramos en lo que tal vez es el meollo de las dificultades que enfrenta la Costa para elevar el nivel de vida de su población: su dotación de capital humano. (p. 314)

Parece ser, entonces, que la región se encuentra en desventaja con respecto al resto del país -y en especial al centro andino- debido a una falta de acceso a las oportunidades para obtener capacitación, lo que se hace claro en la permanencia de la gran mayoría de la población en su territorio local. No puede negarse que la lógica capitalista promete mejores resultados económicos a quienes tienen estas oportunidades, sin embargo, vale la pena reflexionar acerca de las maneras en las que, a través de postulados como ese, se refuerza un ideal único de desarrollo que conecta una posición socioeconómica con la realización personal y, en últimas, con la felicidad. Es posible pensar que, además de la poca probabilidad que puedan tener los costeños de encontrar mejores posiciones socioeconómicas en otras regiones, el arraigo por su tierra y la intención de mantenerse conectados con su comunidad hacen que

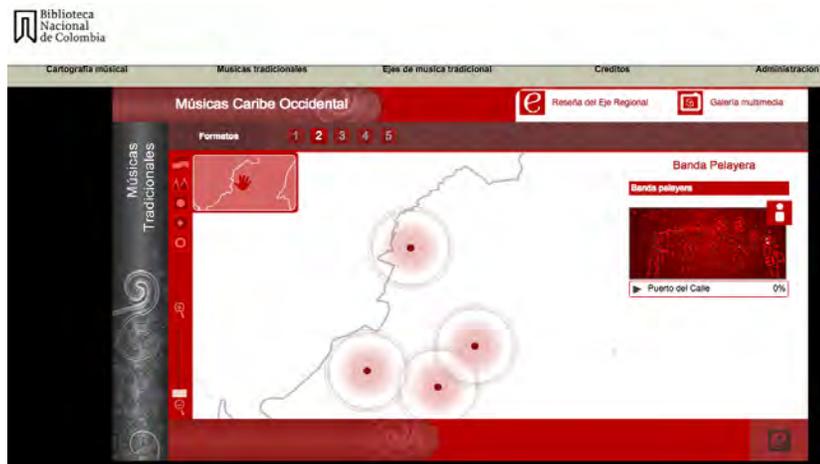
¹³ Según el DANE, "la metodología de NBI busca determinar, con ayuda de algunos indicadores simples, si las necesidades básicas de la población se encuentran cubiertas. Los grupos que no alcancen un umbral mínimo fijado, son clasificados como pobres. Los indicadores simples seleccionados, son: Viviendas inadecuadas, Viviendas con hacinamiento crítico, Viviendas con servicios inadecuados, Viviendas con alta dependencia económica, Viviendas con niños en edad escolar que no asisten a la escuela". (DANE, s.f., Necesidades básicas insatisfechas)

la mayoría de ellos permanezca allí.

1.2 La región de presencia de las bandas pelayeras

A pesar de que debe reconocerse que en la actualidad hay bandas pelayeras que se instalan en territorios por fuera de la zona que se ha asociado con esta práctica musical, es importante decir que su epicentro cubre la mayor parte de los departamentos de Córdoba y Sucre, además del occidente de Bolívar y una parte del norte de Antioquia¹⁴. En la capa de Músicas tradicionales de la cartografía de prácticas musicales en Colombia, realizada por el Ministerio de Cultura de Colombia, la región que ocupan estas bandas se define así:

Las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar, pudiendo señalar como focos destacados la zona comprendida entre los municipios de San Pelayo, Cereté y Magangué. También hay presencia importante más al norte en el departamento de Bolívar (municipios como Arjona y Turbaco), Tierralta y Valencia en el departamento de Córdoba y municipios como Caimito y San Marcos en departamento de Sucre. (Ministerio de Cultura, s.f.)



Mapa Músicas Caribe Occidental: Banda pelayera (Ministerio de cultura, s.f.)

Así, es habitual encontrar referencias a las bandas pelayeras como agrupaciones presentes en las “sabanas de Córdoba y Sucre”, denominación que, de manera general, cubre la zona de la que hablamos. Sin embargo, es evidente que el territorio no corresponde estrictamente con las divisiones políticas y que, además, en él existen otras prácticas musicales que comparten espacios y tiempos con la música de bandas pelayeras.

¹⁴ A pesar de que Antioquia no se considera parte de la región caribe, la zona norte del departamento tiene importantes similitudes culturales con la región y en especial con el departamento de Córdoba.

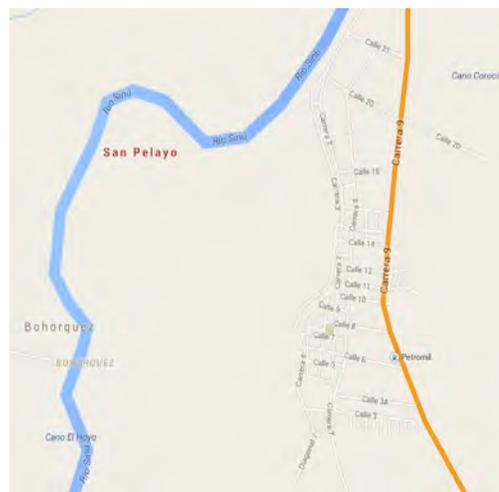
1.3 San Pelayo: La cuna del mito fundacional de las bandas pelayeras

1.3.1 Descripción

San Pelayo es uno de los treinta municipios del departamento de Córdoba y tiene territorios a lado y lado del Río Sinú, en la zona denominada Sinú Medio por estar en una posición mediana respecto del nacimiento y la desembocadura del río, llamados Alto y Bajo Sinú, respectivamente. Por ello la gente suele hablar de ir “hacia arriba” cuando se dirige al sur o “hacia abajo” en dirección norte, según la orientación del río.

Se encuentra 25 kilómetros al norte de Montería, la capital del departamento, ciudad con la que los pelayeros tienen contacto permanente debido a que es allí donde se encuentran los servicios médicos especializados, algunos productos comerciales y la mayor cantidad de oferta de educación superior. Sin embargo, San Pelayo también se abastece de Cereté, municipio intermedio que ofrece buena parte de los servicios que necesita y desde donde se encuentra transporte hacia otras ciudades grandes.

Según las cifras oficiales publicadas en su portal web (Alcaldía de San Pelayo – Córdoba, s.f.), el municipio tiene cerca de 42.000 habitantes, de los cuales solo 7618 viven en la cabecera municipal. Esta cabecera está en la margen derecha del río e incluso colindan con su orilla algunos de los barrios situados más al norte (La Encañada y La Fe). Desde allí hacia el sur, la cabecera se despliega en una forma alargada que limita al oriente con la carretera que comunica a Cereté con Loricá, misma que sale desde Medellín (capital del departamento de Antioquia) y pasa por Montería, mientras se aleja del río cuya forma caprichosa se enruta en una curva desde el occidente.



La cabecera se divide en veintidós barrios que son 26 de Junio, Año Nuevo, Cacagual, Centro, Cristo Rey, El Campano, El Cañito, El Paraíso, El Pepo, José Antonio Galán, La Coquera, La Encañada, La

Fe, La Ruleta, Las Vegas, Nuevo Milenio, San Antero, San Martín, Santo Domingo, Villa Catalina y Villa María. Además, San Pelayo tiene doce corregimientos que son Carrillo, Sabananueva, Buenos Aires, Las Guamas, San Isidro, El Obligado, La Madera, Caño Viejo Valparaíso, Bongamella, Puerto Nuevo, Pelayito y El Chiqui; y cuatro veredas que son Campanito, La Majagua, Los Guamos y Marín (Alcaldía de San Pelayo-Córdoba, s.f.). La comunicación con la mayoría de estos corregimientos y veredas es por vías destapadas que no tienen un servicio regular de transporte, con excepción de Carrillo y Pelayito, que están bastante cerca de la cabecera municipal y utilizan, junto con ella, la carretera principal Cereté-Lorica. Además, en algunos puntos hay planchones que atraviesan el río para comunicar con la margen izquierda.

1.3.2 Aproximación desde mi experiencia

San Pelayo es un municipio de gente amable y acogedora. Los lazos familiares, de amistad y vecindad constituyen fuertes vínculos que hacen de la vida de los pelayeros un espacio de emocionalidad compartida. Este pueblo puede ser parecido a muchos otros de la región y podría verse como una versión de lo que en muchos otros lugares sucede, sin embargo, en mi experiencia, es un espacio particularmente encantador donde he tenido la fortuna de encontrar personas maravillosas que me han dado un lugar en su hogar.

A San Pelayo fui por primera vez en el año 2008 con ocasión del XXXII Festival Nacional del Porro, gracias a mi padre quien, como miembro de Colcultura -ahora Ministerio de Cultura-, había conocido ese Festival unos 20 años atrás y había seguido asistiendo asiduamente. Desde ese momento y hasta ahora he ido con cierta frecuencia no solo para presenciar el Festival año tras año sino también para pasar otras temporadas en un ambiente que me acoge.

La cabecera municipal de San Pelayo, territorio por el que me he movido generalmente, es relativamente pequeña, por lo que puede recorrerse caminando en cuestión de una hora. Sin embargo, poco se acostumbra estar al aire libre debido a que la temperatura es muy alta -el promedio tiende a estar por encima de los 27°C. Por eso, la gente suele despertarse temprano para aprovechar unas horas de luz antes de que la temperatura se ponga muy fuerte y hacia las 11 de la mañana es normal que regresen a sus casas. Desde ese momento y hasta que “baja el sol” alrededor de las 4 de la tarde, quienes tienen que salir se cubren del sol con sombrillas y procuran movilizarse en bicicletas o motos para evitar quemarse. La noche es también un momento productivo, pues el pueblo tiene buen cubrimiento de alumbrado eléctrico, sin embargo, en ese lapso hay poca actividad comercial.

Debido a estas condiciones de temperatura, la mayoría de las casas tienen ranchos con techos de paja

construidos en el fondo del terreno. Estos ranchos funcionan como lugar de reunión y en él suelen colgarse hamacas que son usadas, casi siempre, para pasar las horas alrededor del mediodía en un lugar más fresco que el que cubren las paredes, pues las casas amplias y aireadas son un privilegio que no todos tienen. En la tarde, los pelayeros suelen salir a las terrazas, que son espacios ubicados entre la puerta de las casas y la calle, para pasar allí un rato durante las últimas horas de luz.

En San Pelayo las personas con mejores posiciones socioeconómicas son especialmente políticos y terratenientes. Además, hay comerciantes y dueños de almacenes y tiendas que tienen cierta estabilidad. Por su parte, los profesores de colegios departamentales y municipales tienen los trabajos más estables y su labor es muy respetada, por lo que el llamado de “profe” es un signo de admiración. Los trabajos en agricultura, ganadería, albañilería y otros oficios cubren la mayor parte de la actividad económica del pueblo.

Los pelayeros suelen “hacer visitas”, es decir, pasar a saludar a amigos y familiares en sus casas para hablar sobre noticias y anécdotas y compartir momentos juntos. Para un pelayero, recibir la visita de un amigo o familiar es muy importante y demuestra la preocupación por su bienestar. Por ejemplo, en los días de cumpleaños, reciben visitas en sus casas y suelen hacer un “brindis” para sus visitantes, que puede incluir comida, bebida y por supuesto música y baile.

Otros momentos particulares para recibir visitas tienen que ver con el padecimiento de alguna enfermedad y el fallecimiento de algún miembro de la familia. En este último caso, resulta de vital importancia la presencia de una gran cantidad de personas que acompañen a la familia ante el dolor de la muerte desde el día mismo del deceso. Además, la velación se realiza casi siempre en la casa del difunto y, después de hacer el entierro, allí mismo se desarrollan las novenas durante los días posteriores. Las visitas a la familia por parte de las personas cercanas pueden cubrir varias semanas y meses en los que se pretende demostrar el afecto que se les tiene al preocuparse porque no estén solos.

La comida, desde mi punto de vista, es un elemento esencial a través del cual se demuestra el afecto por el otro. La gastronomía es muy variada y exquisita, e incluye una amplia gama desde platos típicos de la región muy elaborados hasta comidas rápidas. En San Pelayo, si llegas a una casa a la hora de alguna de las comidas, especialmente el almuerzo, te sirven un plato -grande, si eres visitante- y se preocupan porque sea de tu agrado. Pero además, en cualquier momento en que llega una visita, se le sirve al menos un vaso de jugo, una galleta o un dulce. Cualquier ofrecimiento es una demostración de cariño. El desayuno suele comerse muy temprano, el almuerzo se sirve a las 12 del día y la cena, para muchas personas mayores, debe ser antes de las 6 de la tarde, recordando el tiempo en el que no había luz eléctrica. En la cotidianidad no es común que haya espacios de reunión alrededor de las comidas,

estos se dan de manera espontánea en momentos especiales.

Para continuar, los hogares suelen estar compuestos no solo por padres e hijos, sino que pueden aglutinar en una misma casa a los abuelos, hermanos, sobrinos y otros que necesiten un techo. Es común en San Pelayo, así como en general en la costa, que los hombres tengan actividades para procurar el sustento de sus familias mientras que las mujeres se encargan del hogar. Además, ésta es, a ojos del resto del país, una región machista, en donde ellos pueden tener varias mujeres e hijos. La situación, de cualquier manera, no sucede en todos los casos y ha tendido a cambiar en los últimos años, pues se hace cada vez más evidente una necesidad de buscar un sustento económico por parte de ellas para no depender de los hombres. Sin embargo, a mi modo de ver, esta es una lenta y difícil negociación.

El pueblo tiene una actividad religiosa importante en la que participan mayoritariamente las mujeres. Por eso, además de la división en barrios, hay una organización por sectores en los que se distribuyen actividades como las novenas de navidad o las de la fiesta patronal de San Juan Pelayo. Además, hay grupos que, junto con la iglesia, organizan otras actividades.

Para terminar, debido a que es un pueblo relativamente pequeño, sucede que la gran mayoría de las personas se conoce, bien sea por relaciones directas o por referencias de otras personas conocidas. Así, cuando un pelayero pasa por una calle, va saludando a lado y lado a todos los que se encuentra, llamándolos por sus nombres o apodos, o bien con una simple exclamación. A través del tiempo en que he conocido el pueblo me he dado cuenta de la forma en que también ellos me conocen cuando en la casa o en la calle me saludan y me reconocen, haciéndome sentir cada vez más parte de la comunidad.

2 Contexto musical: conformación y desarrollo del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso de San Pelayo

La cultura musical en San Pelayo puede pensarse en tanto entidad que se configura como un continuum “completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”, es decir, para Lotman, una semiósfera (1996, p. 11). Este organismo dinámico y en constante configuración es delimitado y a la vez irregular, características que permiten pensar en una convulsión permanente que día a día interviene en la creación de nuevos textos a partir de las diferentes relaciones internas entre aquellos previamente existentes, y externas con textos ajenos. A su vez, la práctica musical de las bandas de viento llamadas “pelayeras” se constituye en sistema, entidad que comparte las características constitutivas de la semiósfera y que se inserta en ella a la vez que dialoga constantemente con otros sistemas. Considerando la definición de Gonzalo Camacho,

puedo entender el sistema como un “conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado” (2007, p. 169).

Así, la categoría de sistema musical me permite hacer evidentes las estructuras que sustentan las prácticas musicales y los procesos que a su vez dan vida a su configuración, observando que existen algunas tendencias que permiten entender las lógicas con que funcionan los actos de los seres musicales que lo componen. Por tanto la utilidad de la categoría en esta investigación reside en la posibilidad de establecer un marco dentro del cual pueden analizarse las prácticas a través del establecimiento de entidades semióticas que se distinguen unas de otras por relaciones de contraste y diálogo permanente. De esta forma, los textos pueden ser analizados en sus contextos, estableciendo una vinculación entre diversos elementos que sustentan y conforman las prácticas musicales, lo cual también me permite entender estas últimas en un sentido amplio que implica todo tipo de discursos musicales, verbales y gestuales, entre otros.

Por el interés particular de esta investigación, la descripción del sistema estará enfocada en los hechos que tienen lugar en el municipio de San Pelayo, mismos que puedo considerar una encarnación local del sistema general que se inserta en la región, aunque, sin duda, este municipio representa una situación particular por ser considerado la cuna del mito fundacional¹⁵ y por ser la sede permanente del Festival Nacional del Porro.

La descripción del sistema estará basada en tres ejes de observación que son: 1) los actores, 2) el calendario y 3) las ocasiones performativas, desde donde también se observan los repertorios. Cada uno de los ejes será tratado particularmente, sin embargo en la descripción de las ocasiones se condensarán todos los elementos de los otros ejes que permiten su definición.

2.1 Los actores

2.1.1 Generalidades

Partiendo de reconocer que la oferta musical en la región es amplia y que las preferencias de la gente son variadas y se insertan en diversos marcos de consumo, puedo plantear que la música de bandas es un vehículo importante de sentido para los pelayeros, y que, además, no sólo se vincula con procesos identitarios de la región sino más específicamente del municipio en tanto que éste se reconoce como cuna del Porro y del Festival. Así pues, es evidente la presencia de la música de bandas en la vida cotidiana del pueblo; incluso se dice que en tiempos pasados en cada casa había un músico y la

¹⁵ Este mito será explicado con detalle en el apartado 2.3

situación en la actualidad no es muy distinta. Gracias a los fuertes lazos de vecindad y las relaciones de parentesco, los vínculos de cualquier persona con músicos saltan a la vista.

Podría pensarse en definir a la gente de San Pelayo a través del concepto de “comunidad sonora”, que según Nieves Oviedo (2008)

Designa un conjunto más o menos abstracto, pero cuyos miembros existen en condiciones concretas. Los une una común preferencia por ciertas prácticas musicales, es decir, es en comunidades que se identifican como miembros que comparten unos parámetros sociales, ideológicos, espaciales, que tal o cual valor funciona como reconocimiento efectivo de tal o cual modalidad musical (p. 272).

Así, en la comunidad se integran personas que desde diversos perfiles participan en las prácticas musicales. Entre ellos están los músicos quienes en su gran mayoría son hombres. A pesar de que las escuelas de formación infantil y juvenil incluyen a las niñas de manera importante, suele suceder que en el momento de entrar a una edad madura ellas dejen su actividad musical, tanto por la inserción en procesos familiares como por el peligro que representa para ellas estar expuestas a un ambiente de trabajo predominantemente masculino donde pueden ser vulnerables.

Ser músico en este sistema requiere de un alto nivel de especialización que incluye años de aprendizaje en los instrumentos y familiarización con prácticas de improvisación, por lo que es una distinción que no todos ostentan. Entre ellos además hay diversos niveles de competencia que tienden a acercarse básicamente a dos perfiles: el del músico “tradicional” y el del músico “profesional” perfiles que, dada su caracterización a partir de los imaginarios, serán estudiados con detalle en el capítulo tres.

Pero en el grupo de los que no son músicos hay también diversos perfiles. Están los que se consideran especialistas en el tema, entre ellos investigadores y amantes de las bandas, que suelen tener abundantes conocimientos tanto de la historia de la práctica como de las expresiones actuales. Ellos, además, son asiduos asistentes al Festival y a otros eventos de la región e incluso suelen participar en su organización tomando el papel de gestores. Los bailarines de grupos de danza son considerados también un tipo de público especializado que disfruta de manera particular esta música. Pero, en general, en San Pelayo es difícil escapar a las instancias de apropiación de la música de bandas pelayeras. La gente conoce su música, la baila y la disfruta y, mal o bien, tiene algo que decir sobre ellas. Por eso hay personas que, aún sin ser expertas, consumen la música de bandas en diferentes momentos y la hacen parte de su vida cotidiana.

2.1.2 Las bandas pelayeras

2.1.2.1 Características

El nombre de las bandas pelayeras evidencia una relación estrecha con el municipio de San Pelayo donde se supone que ocurrieron las primeras prácticas musicales de estas agrupaciones. Sin embargo en ocasiones puede hablarse de ellas como “bandas de viento”, “bandas de porro” e incluso “bandas tradicionales”.¹⁶ Hay varios rasgos distintivos que definen a estas agrupaciones, los cuales tienen que ver con prácticas musicales como los repertorios, las ocasiones y el formato instrumental, aunque este último es un elemento que permite cierto margen de negociación.

Por una parte, existe un formato estandarizado de banda completa, llamada “pelayera” o “de mayores” y asociada en especial con los concursos organizados en festivales. En la actualidad este formato es de tres clarinetes, tres bombardinos, tres trombones, cuatro -cinco o hasta seis- trompetas, y la percusión que consta de redoblante, platillos y bombo. La tuba se presenta durante los concursos o presentaciones en eventos masivos, pero la mayoría de las bandas no cuenta con ella en su quehacer cotidiano debido a que es un instrumento muy costoso y difícil de cargar, por lo que pocos músicos de la región lo tocan.

Las bandas pelayeras o “de mayores” tienen un director musical -y en algunas ocasiones dos-, que se encarga de hacer los arreglos, dirigir los ensayos y, ocasionalmente, señalar entradas o cortes durante las presentaciones. Este director se constituye en figura prominente de la agrupación. Muestra de ello es que casi siempre se presenta vestido con una camisa de un color distinto al del uniforme del resto de los músicos, y su nombre suele ser pronunciado junto con el de la banda cuando va a iniciar una presentación en tarima.



Banda 13 de enero de Canalete. Festival Nacional del Porro. San Pelayo, 2012

¹⁶ Algunas personas del interior del país las denominan “papayeras”, nombre que sí causa molestia entre los actores del sistema debido a que para ellos es una expresión peyorativa.

Este formato completo es usado en ocasiones formales de concursos y eventos masivos, además de las grabaciones, sin embargo es muy extraño encontrar una banda completa en otros momentos. Esto tiene explicación, por una parte, en la mayor exigencia de estándares por parte de ciertos eventos institucionales o masivos que se contrasta con la informalidad de las ocasiones de orden más privado, pero, también evidencia la situación socioeconómica de una región en la que los músicos tocan con el fin de obtener ganancias. Es por esto que se forman grupos pequeños llamados “combos”, que casi siempre constan de siete músicos, uno por instrumento, excluyendo la tuba. Estas agrupaciones se reúnen para dar serenatas, amenizar fiestas y tocar procesiones y fandangos, en versiones estándar que no requieren ningún tipo de ensayo. Estos “toques”¹⁷ informales se cobran pensando en lo que va a ganar cada músico (que es realmente poco), y no en el trabajo del grupo, el cual no tiene un nombre fijo ni se vincula con locaciones particulares. Entre los “combos” de siete músicos y las bandas completas de diecisiete a diecinueve, pueden encontrarse varios tipos de combinaciones, con más o menos instrumentistas pero que por lo general guardan una coherencia de equilibrio tímbrico y mantienen al menos un representante por cuerda.

Por otra parte, existen escuelas en la mayoría de los municipios de la región, en las que se impulsa la formación de bandas infantiles y juveniles. Estas bandas comparten las prácticas de las bandas de músicos mayores, incluyendo repertorios y la mayor parte de las ocasiones, y tienen espacios especiales en los festivales donde se abren categorías de concursos para ellas. El formato de estas “bandas-escuela” puede exceder el de una banda pelayera de mayores, usando en especial saxofones y ocasionalmente flautas u otros instrumentos, además, pueden tener más integrantes que las de mayores. La ampliación del formato obedece al aprovechamiento de los instrumentos que se compran para las escuelas a través de las gestiones municipales o nacionales, impulsadas especialmente por el Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura. Además, los directores de estas bandas son maestros capaces de iniciar a los niños en cualquiera de los instrumentos, por lo que no resulta difícil hacer adaptaciones de los repertorios que se tocan habitualmente adicionando los otros instrumentos. Por lo general estas bandas recurren a la dirección frontal -que en cualquier caso es muy distinta a la de un director de banda sinfónica u orquesta-, a diferencia de las bandas de mayores, en las que el director es un músico más situado en su lugar. Así, los directores de estas bandas, que suelen bailar en el frente del escenario, dan entradas y marcan cortes para que los jóvenes recuerden la estructura formal de las piezas, y además señalan a los músicos en el momento que van a hacer sus solos.

17 La palabra “toque” es una categoría emic que designa todo tipo de situaciones en las que los músicos tocan.

Resulta evidente que la diferenciación entre las bandas según la edad de sus integrantes se entrelaza de manera directa con el formato que ellas pueden tener, permisividad que, sin duda, es resultado de las políticas establecidas en especial por el Festival Nacional del Porro a lo largo de su historia. Esto ocasiona que algunos niños que tienen formación en instrumentos que no hacen parte del formato “pelayero” vean su desarrollo profesional en agrupaciones distintas, teniendo claro que a partir de cierta edad no podrán actuar con las bandas en concursos y eventos masivos.

Las bandas, tanto mayores como infantiles y juveniles, se inscriben en los corregimientos o municipios en donde se organizan a través de sus nombres, aunque en la mayoría de los casos esto no representa apoyos económicos por parte de los entes gubernamentales locales.¹⁸ Por ejemplo, existen la Banda La Original de Manguelito (un corregimiento del municipio de Cereté) y la Banda La Concepción de Purísima. Pero, más comúnmente, los nombres corresponden con fechas importantes para el municipio como la celebración de su patrono o de su fundación. Ejemplos de ello son la extinta Banda 26 de Junio de San Pelayo o la actual Banda 11 de Noviembre de Rabolargo (corregimiento de Cereté). No obstante, la referencia a locaciones específicas no corresponde siempre con el lugar de nacimiento de todos de los músicos de la banda, aunque sí suele ser el de la mayoría de ellos.

Por su parte, los combos al no estar insertos en situaciones de concursos ni otras ocasiones de fuertes exigencias, escapan a estos condicionamientos etarios y no tienen organizaciones estables ni nombres específicos. Además, como dije anteriormente, pueden tener diversas conformaciones instrumentales de al menos un intérprete por instrumento entre aquellos incluidos en el formato “pelayero”, es decir, sin incluir saxofones, flautas ni otros.

Los diferentes formatos de las bandas cobran sentido según los espacios en que ellas se insertan; sin embargo, todos comparten prácticas en las ocasiones y pueden ser considerados miembros del sistema en tanto que comparten sus prácticas: repertorios, ocasiones, procesos de enseñanza-aprendizaje y maneras de hacer la música. Además, los actores de estas bandas de diferentes formatos son los mismos, dado que los músicos se mueven entre ellos sin ningún problema y la comunidad que consume la música es la misma.

Como caso excepcional, quiero nombrar el formato de Banda de hojitas. Esta práctica, que tiene muy poca presencia hoy en día, es interpretada por agrupaciones en las que los intérpretes tocan con hojas de laurel o limón imitando las melodías que hacen regularmente los instrumentos de viento. Además, la percusión normal de una banda completa la formación.

¹⁸ La Banda 13 de enero de Canalete, a modo de excepción, cuenta actualmente con un apoyo económico por parte de la Alcaldía del Municipio de Canalete, quien ha reconocido a la banda como institución representativa de su municipio.

Suelen tocar únicamente Porro y, aunque no tienen presencia en tarimas ni fandangos¹⁹, sus intérpretes virtuosos, al menos en San Pelayo, son reconocidos por la comunidad. Esta práctica resulta muy apreciada por las personas que vienen de otras locaciones, quienes especialmente durante el festival, solicitan a los músicos hacer muestras de su trabajo.



Banda de hojitas conformada por algunos miembros de la Banda Maria Varilla. Festival Colombia al parque. Bogotá, 2012.

2.1.2.2 Las bandas de la región

Como ya he dicho, el territorio normalmente asociado con estas agrupaciones ocupa la mayor parte de los departamentos de Córdoba y Sucre, además del sur de Bolívar y el norte de Antioquia, en la región Caribe colombiana. Sin embargo, en especial en la última década ha habido un creciente interés por parte de bandas de otras regiones del país como Cundinamarca y Santander, departamentos de la región andina. Estas bandas han llegado año tras año al Festival Nacional del Porro, con el interés de concursar a la vez que apprehenden las prácticas musicales con los propios actores de la región. Además, como situación excepcional, algunas bandas francesas han llegado también al Festival.

A partir de la experiencia en este evento me resulta posible nombrar algunas de las que en él se presentan, aclarando que, sin duda, deben existir muchas otras en circuitos locales específicos que deben ser explorados en un trabajo de campo posterior²⁰.

Algunas bandas de locaciones relativamente distantes de la región predominante de estas agrupaciones

19 En el Festival Colombia al parque del año 2012, la Banda Maria Varilla hizo una presentación especial en la que varios de sus intérpretes rompieron filas para hacer una muestra de Banda de hojitas.

20 Augusto Amador Soto, en su libro *La Cordobesía* (2006) muestra un inventario de las bandas del departamento de Córdoba.

son la Banda 6 de agosto de Baranoa, Atlántico (y la Banda Juvenil del mismo nombre); la Banda 26 de abril de Barrancabermeja, Santander; la Banda Municipal de Gutiérrez, Cundinamarca (Juvenil); y la Banda Filemón Quiroz de Becerril, Cesar (Juvenil).

Además, en el departamento de Sucre hay también una cantidad considerable de bandas, y su estilo suele diferenciarse de aquellas que pertenecen a Córdoba. Entre ellas, las que asisten frecuentemente al Festival son la Banda 8 de septiembre de Sincé, la Banda Juvenil de Chochó (cuya denominación como “Juvenil” no tiene nada que ver con la edad de sus integrantes), la Banda San Juan de Caimito y la Banda San José de Tolúviejo.

Por su parte, en el departamento de Córdoba hay una gran cantidad de bandas que también conozco especialmente por su participación en el Festival. Por ejemplo, en el corregimiento de Manguelito, municipio de Cereté, hay al menos 3 bandas mayores: la Banda Nueva Esperanza, la Banda Nueva Generación y la Superbanda La Original; y una juvenil: la Banda Nuestra Generación. En Rabolargo, corregimiento del mismo municipio está la Banda 11 de noviembre y la Banda Reina del Porro. En Purísima, al menos tres bandas juveniles e infantiles de la Fundación Vida y Cultura. En Chimá, la Banda Santa Lucía, del corregimiento de Arache. En Cotorra, la Banda 20 de diciembre. En Canalete, la Banda 13 de enero. En Tierralta, la Banda 25 de noviembre. Además, dos bandas de reconocida trayectoria que ya no participan en el concurso del Festival, pero que han sido invitadas para realizar presentaciones especiales, son la Superbanda de Colomboy y la Banda 19 de marzo de Laguneta.

Dado que el análisis de esta investigación está centrado en la cabecera municipal de San Pelayo, realizaré en el siguiente apartado una descripción detallada de las bandas que en este territorio se localizan. Por lo pronto me permito también nombrar algunas bandas de los corregimientos de San Pelayo, como la Banda Aires de La Madera, la Gran banda pelayera de San Isidro y dos procesos recientes de bandas infantiles en los corregimientos de Las Guamas y Sabananueva.

A pesar de la existencia de bandas que pueden denominarse por su nombre, es importante recordar que, como dije anteriormente, en la región tienen presencia los “combos” que por su naturaleza informal resultan difíciles de sistematizar.

2.1.2.3 Las bandas de San Pelayo

En la cabecera municipal de San Pelayo actualmente hay dos bandas de mayores²¹: La Banda San Juan y la Banda Maria Varilla. La primera fue fundada en 1995 por el señor Francisco Paternina, junto con otros diez y seis músicos, todos pelayeros. Hoy en día la banda tiene trece músicos fijos: dos clarinetistas, dos bombardinistas, dos trombonistas, cuatro trompetistas y los tres percusionistas. Con

²¹ Se habla de bandas mayores o pelayeras para hacer la distinción con las bandas juveniles.

esa conformación tocan en la mayoría de las ocasiones, excepto cuando van a presentarse en el Festival, pues para responder a los requerimientos de la dotación estándar deben incorporar más músicos.

La banda San Juan tiene una organización administrativa, además de la musical. El director, Francisco Paternina, a quien se le conoce como “barriga larga”, se encarga de buscar el trabajo y hacer los contratos, él es quien maneja administrativamente la banda, además de tocar trompeta. Entre los mismos músicos también hay un tesorero, un secretario y otro que se encarga de organizar los uniformes para los toques. Por otra parte, la dirección musical está a cargo de Tomás Antonio Montes, quien, a pesar de no tener un reconocimiento como director, es quien escribe los arreglos y organiza los ensayos, además toca el primer clarinete. Su hijo, que tiene 15 años, toca la primera trompeta en la banda, es el solista principal y comparte las labores de dirección con él.

Esta banda toca muy frecuentemente en las fiestas patronales de los corregimientos cercanos, lugares que ellos ubican nombrando “el monte”. Se precia de ser muy buena para tocar fandangos pues, según ellos, a la gente le gusta su estilo. Además, cuenta con buen repertorio de “piezas clásicas”²² para procesiones. Ocasionalmente viaja fuera del departamento y solamente ha hecho una grabación gracias a un proyecto del SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), que consta de tres temas inéditos. Ha participado varias veces en el Festival Nacional del Porro y en el concurso nunca ha obtenido un premio. Su mayor alcance fue la primera vez que concursó, aproximadamente en el año 2004, al clasificar dos porros a la final del concurso de temas inéditos²³.



Bombero de la Banda San Juan. San Pelayo, 2009.

22 Este tipo de repertorio será detallado en el apartado 1.2.4 sobre las ocasiones performativas y repertorios.

23 Sobre esta categoría de concurso se hablará con más detalle en el apartado sobre el Festival.

Además de la conformación completa de la banda, algunos de estos músicos organizan “combos”, que funcionan como una versión reducida de la misma banda por convocar a algunos de sus integrantes. La gente los reconoce como “el combo de la San Juan” o “los barrigas”.

Por su parte, la Banda Maria Varilla nació en el seno de la Escuela de Bellas Artes Maria Varilla de San Pelayo, como producto de un proceso de formación que dio fruto en el año 1992. Después de 1993, la banda se separó e inició su vida independiente; sin embargo, considera su fundación en el año 1988.

La Banda actualmente no tiene una formación única. Aunque la mayoría de sus músicos están siempre presentes, hay otros lugares que pueden ser ocupados por unos u otros según la conveniencia del momento. Sin embargo, normalmente tiene una dotación completa de tres clarinetistas, tres bombardinistas, tres trombonistas, cuatro trompetistas, tres percusionistas y un tubista. El uso de la tuba en la mayoría de sus *performances* es característica de esta banda. No todos los músicos son de San Pelayo, aunque los músicos estables de la banda sí lo son.

El director, Carlos Alberto Rubio, que también es el primer clarinetista, se encarga de todas las funciones administrativas y musicales. Tiene el título de Licenciado en educación musical por la Universidad del Atlántico y Especialista en educación artística por la misma institución. Él es quien busca los contratos y organiza los presupuestos, pero además hace los arreglos, dirige los ensayos y produce las grabaciones. Además, hay un tesorero que se encarga de repartir las ganancias y cubrir los gastos adicionales.

Esta banda tiene una actividad relativamente escasa, y según sus músicos es cada vez menor. Suele tocar en eventos masivos y hacer presentaciones en escenarios grandes, y también toca en corralejas²⁴ o en fiestas patronales de pueblos cercanos e incluso, aunque muy ocasionalmente, del propio San Pelayo. Ha viajado en varias ocasiones a Bogotá y a otros lugares del país y ha hecho tres producciones discográficas. La última de ellas, *Lo mejor de Córdoba*, producida en el año 2008, fue inscrita en la lista de pre-nominación al Grammy Latino. Ha ganado premios en varias ocasiones en el Festival Nacional del Porro en San Pelayo, así como en otros eventos de la región.

24 Fiestas de toros en donde muchas personas lidian un animal a la vez.



Bombero de la Banda Maria Varilla. San Pelayo, 2011.

También hay “combos” organizados por los músicos de la Banda Maria Varilla, y por supuesto, otros de conformación informal donde se integran músicos que formalmente no pertenecen a ninguna de las dos bandas. Además, hay músicos pelayeros que son parte de otras bandas de manera estable, dado que, como mencioné antes, no todos los músicos suelen ser originarios de los lugares donde las bandas se organizan.

Es interesante observar que algunos de los músicos de San Pelayo han sido parte de las dos bandas en periodos consecutivos e incluso algunos tocan en ambas según sea su necesidad. Por ejemplo, Tomás Antonio, el clarinetista y director musical, y Luis Padilla, el “Focho”, bombero, ambos de la Banda San Juan, fueron integrantes de la Banda Maria Varilla. Jorge “el negrito” González, trombonista estable de Maria Varilla, se integra en la San Juan cuando lo requieren, e incluso Ronaldo Montes, el trompetista hijo de Tomás Antonio, ha tocado con Maria Varilla. Además, José Francisco “Baico” Guerra, trompetista de Maria Varilla (que también dirige la banda Santa Lucía de Arache), grabó las primeras trompetas del disco de la San Juan.

También hay un proceso de banda-escuela en la Institución Educativa Santa Teresita, un colegio municipal, a cargo de “Baico” Guerra. Esta banda, con apenas un año de conformación hizo su primera presentación en el Festival del año 2013 y ha continuado su trabajo hasta la actualidad. Allí se integran niños que estudian en el colegio así como algunos externos que tienen vínculo con el director, y tocan principalmente instrumentos del formato pelayero aunque, dependiendo de la dotación, pueden integrar otros como saxofones y flautas. Sus actividades se desarrollan casi siempre al interior de la institución, acompañando actos cívicos y religiosos.

2.2 El calendario

Los músicos concuerdan en afirmar que la época en la que más se mueven las bandas es entre el mes noviembre y el Sábado de gloria, terminando la Semana Santa. Este período coincide con el verano en el que las lluvias son muy escasas, lo cual permite la realización de eventos al aire libre y la comunicación con corregimientos de difícil acceso. Es allí cuando se festeja la mayoría de las fiestas patronales en la región y cuando se organizan las fiestas de toros o corralejas, una de las mayores fuentes de trabajo para las bandas. La época de fin de año es quizás la de mayor actividad, y muchos músicos lamentan tener que pasar la navidad o el 31 de diciembre lejos de sus familias. Según ellos, después de la Semana Santa, solamente esperan la llegada del Festival Nacional del Porro a finales de Junio y la ocasional participación en otros festivales.

Por otra parte, las fiestas religiosas tienen ocasión en fechas que no corresponden necesariamente con el periodo de verano, pues sus tiempos son establecidos por instituciones que no contemplan la lógica local. En este sentido se conmemoran fechas importantes como la de la Virgen del Carmen el 16 de julio y la de Santa Lucía el 13 de diciembre. Además, el 26 de junio, fecha en que se celebra el patrono San Juan Pelayo, define la fecha del Festival, sin embargo se procura que este día no corresponda con ninguno de los eventos del Festival, pues cada ocasión debe tener su lugar particular.

2.3 Las ocasiones performativas y los repertorios: características y relaciones.

Para hacer una lectura de las ocasiones musicales que actualmente protagonizan estas agrupaciones, propongo observarlas como entidades semióticas que dialogan y en las que se hacen presentes los diferentes actores que interpretan ciertos repertorios y que se organizan en un calendario más o menos estable.

A continuación presento un cuadro en el que muestro estas ocasiones performativas según los eventos que tienen, los repertorios que se tocan de manera predominante en ellas y los actores que intervienen. No obstante, como diré cuando sea el caso, estas características pueden no ser del todo rígidas sino que más bien constituyen tendencias. En seguida hablaré de cada una de las ocasiones y presentaré algunas fotografías que, aunque no fueron tomadas en su totalidad en San Pelayo, pueden ilustrar lo que allí sucede.

Ocasión performativa	Fiestas patronales	Corralejas	Festivales: Festival Nacional del Porro	Eventos civiles	Celebraciones de ciclo de vida	Grabaciones
Eventos particulares	Alborada, procesiones, fandangos, casetas/picó. En ocasiones cabalgatas, carreras de caballos y otros.	Varias jornadas de fiesta de toros	Cabalgata, recepción de las bandas, caseta, alborada, desfiles, concursos (bandas y obras inéditas), fandangos, homenaje a músicos fallecidos	Conmemoraciones municipales, conciertos masivos, festivales fuera de lo local.	Bautizos, cumpleaños, grados, bodas, funerales.	Planeación, grabación, distribución.
Calendario	Noviembre-Sábado de gloria	Noviembre-Sábado de gloria	Último fin de semana de junio	Todo el año	Todo el año	Todo el año
Repertorios	Porro, piezas clásicas (marchas y pasodobles para procesiones) y otros géneros comerciales	Porro y otros géneros comerciales	Porro (restringido a porros palitaios, porros tapaos, porros vocalizados y fandangos) Excepción: pieza clásica pasodoble "Tito Guerra"	Porro, Otros géneros comerciales	Porro, otros géneros comerciales y piezas clásicas	Porro. Ocasionalmente otros géneros comerciales y piezas clásicas
Actores (Músicos/Públicos)	Mayoritariamente músicos del perfil "tradicional" en combos o bandas "completas" Público local	Mayoritariamente músicos del perfil "tradicional" en combos o bandas "completas" Público local	Todos los músicos en bandas "completas". (Situación particular: tubistas) Músicos externos que también tocan música de bandas. Público local y externo, investigadores, empresas privadas, instituciones	Mayoritariamente músicos del perfil "profesional" en bandas "completas" Músicos de otros sistemas. Público local y externo	Todos los músicos usualmente en combos. Público local	Músicos del perfil "profesional". Público local y externo

Podemos decir que la práctica predominante en las bandas pelayeras es la de tocar Porro, aunque en el esquema es posible apreciar que también están presentes otros repertorios que por sus características ayudan a la definición misma de la mencionada práctica musical. Según Lotman, la presencia de un *partenaire* permite no solo la inclusión de éste en el mundo propio, sino también la definición que se hace de sí mismo de acuerdo con los conceptos del otro (1996: 48).

El término "Porro"²⁵ (o, en ocasiones, "Porros y fandangos") se utiliza para todo el complejo que incluye diversos géneros como Porro palitiao y Fandango, géneros que se consideran representativos de este tipo de agrupaciones y que conforman en mayor medida su práctica musical. Pero, de manera periférica, el término puede incluir también otros géneros como el Porro tapao, el Paseo, la Puya, el Ritmo triétnico y el Mapalé. Es por ello que suele hacerse una relación directa entre las bandas pelayeras y el "Porro", asumiendo que este repertorio suena bien únicamente en este formato instrumental y que, además, estas bandas se dedican de manera casi exclusiva a ese repertorio. Este tipo

25 Es importante aclarar que hay varios géneros musicales que se denominan Porro en Colombia. El que me interesa aquí es el que se denomina generalmente "porro de banda". Sin embargo hay otros con los que se presume que puede haber relación pero que tienen estructuras musicales diferentes como el Porro de los grupos de gaitas, el Porro de las orquestas de baile, el Porro de los grupos de guitarras.

de obras se compone de unas estructuras ritmo-armónicas que sustentan cada pieza y unos roles instrumentales que definen las secciones.

Para este repertorio, en general los trombones tienen una función de acompañamiento haciendo el *background*, aunque en ocasiones pueden tener pequeñas melodías e incluso momentos para improvisar. Por su parte, trompetas y clarinetes suelen tener secciones específicas para destacarse melódicamente en donde hacen variaciones, improvisaciones o solos de acuerdo con el género y el estilo que estén interpretando. Los bombardinos son los instrumentos más vinculados a la improvisación y además suelen acompañar los momentos de protagonismo melódico de los clarinetes. La tuba cumple la función de bajo melódico y la percusión, a través de los cambios en sus toques, suele demarcar los cambios de secciones.

La mayoría de las piezas funciona de acuerdo con unas estructuras ritmo-armónicas y melódicas que definen las secciones; sin embargo, las formas son abiertas y permiten una flexibilidad temporal que es determinada según la ocasión. Además de las melodías obligadas, hay varios tipos de improvisación que se hacen presentes. Por una parte, la variación melódica, que funciona especialmente en estructuras de pregunta-respuesta en donde la respuesta es fija y la pregunta se fundamenta en la interpretación de diversas melodías que corresponden a una misma clase paradigmática. Además, hay improvisación más libre -en la actualidad muy influenciada por expresiones del jazz y latin jazz- que ya no se preocupa por guardar relación con ciertas melodías sino por hacer propuestas novedosas en discursos de mayor duración que pueden ocupar secciones completas de una pieza. Pero también existen lo que los músicos llaman “solos” que son momentos de protagonismo melódico que funcionan como improvisaciones aprendidas en donde se aminora el riesgo de cometer errores en especial para concursos o presentaciones para público masivo.

Por otra parte, las denominadas “obras clásicas” son piezas que se han tocado desde finales del siglo XIX, entre las que se incluyen valeses, pasodobles, marchas, foxtrots y pasillos y que se usan en especial para acompañar eventos religiosos o momentos concretos de celebraciones del ciclo de vida. El término “otros géneros comerciales” se refiere a la interpretación de piezas que están por fuera del repertorio más comúnmente asociado con estas agrupaciones, el cual puede incluir vallenatos, cumbias, reguetón y otros géneros musicales de presencia en medios masivos.

2.4.1 Fiestas patronales

Estas ocasiones se celebran en cada corregimiento y municipio, suelen durar dos o tres días y están constituidas por varios eventos en los que las bandas tienen presencia. Por lo general empiezan con una

alborada, que es un espacio en donde las bandas tocan durante la madrugada del primer día para anunciar que llega la fiesta. Se interpretan dos o tres piezas clásicas frente a la iglesia y después se empiezan a tocar Porros. La gente va despertando emocionada mientras espera el amanecer; algunos salen a las puertas o se asoman por las ventanas y en ocasiones entregan botellas de trago a los músicos que servirán para el resto de la fiesta.

También en las fiestas patronales se realizan procesiones en donde se hace un recorrido cargando al santo patrono; allí las bandas interpretan una marcha o pasodoble durante toda la procesión. Existen algunas piezas que son especiales para determinados santos y otras que se pueden tocar en cualquier ocasión. Por ejemplo, hay una marcha para San Juan Pelayo, el patrono del lugar. El tipo de repertorio interpretado en estas ocasiones, aunque puede pensarse rígido, es también usado en la actualidad por los músicos para hacer pequeñas improvisaciones en los momentos en que no tienen protagonismo melódico. Además, la disposición instrumental en los arreglos de estos temas tiene mucha cercanía con la que se usa en los de los Porros, confirmando así que la lógica de combinación y contraste de colores instrumentales funciona de manera similar para todas las prácticas de las bandas. En la procesión, las personas caminan en dos filas adelante de la imagen del santo, que va en medio. Los músicos de la banda, por su parte, caminan en la parte de atrás. Así se hace un recorrido que termina en la iglesia para la correspondiente misa, momento en el que la banda no toca.



Procesión de San Juan Pelayo. San Pelayo, 2014.

En las fiestas patronales también se organizan fandangos y casetas, mismos que ocurren en las noches. Los fandangos²⁶ son fiestas que se organizan alrededor de una tarima, en la que los músicos se ubican

²⁶ Debemos recordar que la palabra “fandango” designa tanto un género musical como una fiesta.

formando un círculo y tocando hacia afuera mientras que las parejas bailan alrededor. El repertorio que allí se interpreta es únicamente el Porro, incluyendo porros palitaios, porros tapaos, fandangos y puyas principalmente. Es un espacio de mucha libertad para los músicos, quienes en estas ocasiones no se ciñen a arreglos estrictos. Esto se hace evidente en varios aspectos como la aparición de gran cantidad de improvisaciones reemplazando en su mayoría los solos de concursos y conciertos masivos, y la duración de cada pieza que suele superar la de presentaciones en tarima. Los músicos, por su parte, se toman libertades como descansar en algunos periodos durante las piezas e incluso pueden tener actitudes de dedicación para algunas mujeres. También pueden intercambiar instrumentos entre ellos o invitar músicos que no pertenecen a la banda -o al combo, en su caso- para que se integren al fandango. El baile tiene una actitud de coqueteo, la cual define la danza de este tipo de repertorio tanto en estas ocasiones como en otras. Es así que la pareja se mira, se acerca y se aleja en un juego proxémico que es marcado por la intención del hombre de acercarse a la mujer. Como particularidad del fandango, esto ocurre mientras se desplazan alrededor de la tarima en sentido contrario a las manecillas del reloj. Se reconoce como parte de la tradición que las mujeres bailan con un paquete de velas en la mano derecha, utensilio que al parecer servía no solo para iluminar la fiesta en la época en la que no existía la luz eléctrica, sino también para evitar que los hombres se acercaran demasiado. Sin embargo el uso de velas es cada vez menos frecuente.



Banda Maria Varilla tocando fandango. Tierralta, Córdoba, 2012.

Los fandangos en las fiestas patronales pueden durar varias horas y en ellos se puede sentir la emoción de bailadores y músicos quienes en general comparten el gusto por la fiesta, la comida y la bebida. Sin

embargo, algunos músicos describen éste como un trabajo extenuante en el que su labor es poco valorada.

Otro de los eventos de las fiestas patronales son las casetas. Para ellas se suele encerrar un terreno con el fin de cobrar por la entrada. En su interior se ubica una tarima con sonido en donde se presentan diferentes agrupaciones, entre las que puede haber grupos vallenatos, orquestas de baile, artistas de reguetón y otros, quienes por lo general alternan con una banda. Sin embargo, también es posible que en lugar de grupos en vivo se instale un picó²⁷. Éstas son situaciones de fiesta en donde la gente se ubica en sillas frente a la tarima y las parejas bailan desde allí.

La organización de estas actividades depende de los recursos con los que cuenta cada corregimiento o municipio. Por esto, una fiesta patronal puede tener fandangos o caseta, o bien, los dos. Una caseta puede estar seguida del fandango, lo cual implica que la banda toque en los dos espacios. Pero también, puede hacerse fandango durante la caseta, para lo cual se separa el espacio físico ubicando la tarima del fandango afuera del terreno de la caseta. Además, otras actividades como carreras de caballos o cabalgatas pueden ser acompañadas por las bandas, quienes tocan Porros mientras la gente se divierte con el espectáculo.

Las bandas son contratadas por un número específico de horas para las fiestas patronales, las que se dividen sin distinción entre las actividades que deben cumplir. Así, se les pagan horas de procesión, fandango, caseta, alborada y otros eventos que deban acompañar. Sin embargo, durante los últimos años se han reducido al máximo estos contratos dejando por fuera algunos eventos para no tener que pagar a la banda. Así, la alborada u otros eventos como las carreras de caballos tienden a ocurrir hoy en día sin banda.

Entre estas ocasiones, la fecha más importante para el municipio de San Pelayo es el 26 de junio, día de San Juan Pelayo, que presenta un caso particular puesto que algunos de los eventos propios de la fiesta patronal han sido desplazados al Festival. Para esta celebración se hacen procesiones durante los nueve días anteriores, cada una de las cuales sale de un sector del pueblo y llega a la iglesia, además de la gran procesión del día como tal, que puede durar unas tres horas pues recorre todo el pueblo a lo largo. La banda (que puede ser distinta cada día y puede ser desde un combo hasta un grupo más grande) acompaña todas estas procesiones de la novena tocando diferentes marchas, pero el día 26 se espera que la banda toque la marcha de San Juan, una pieza especial para el patrono, durante todo tiempo que dure la procesión. Al llegar a la iglesia, los músicos permanecen tocando afuera mientras la gente entra y se dispone a escuchar la misa. Ellos nunca llegan a entrar, a menos que lo hagan como un feligrés más. Antes de empezar la procesión y al finalizarla, la banda suele tocar un Porro frente a la iglesia,

²⁷ Equipo de sonido con mucha potencia desde donde se programa música de grabaciones.

momento que puede ser indicativo de una demarcación entre el tiempo regular y el de la procesión como espacio cualitativamente diferente.



Banda tocando Porro frente a la iglesia antes de empezar la procesión de San Juan. San Pelayo, 2014

También pueden hacerse fandangos en la noche, aunque no son muy concurridos. Sin embargo, no hay otras actividades adicionales debido a que el Festival Nacional del Porro se programa en días cercanos, y no deben coincidir las actividades de celebración del patrono con las del Festival. El caso ideal ocurre cuando el día 26 cae en martes, miércoles o jueves, puesto que el Festival puede iniciarse el viernes inmediatamente posterior. Pero si resulta ser un viernes, sábado, domingo o lunes, suele dejarse el día libre para la ceremonia en torno a San Juan Pelayo y programar el Festival durante el siguiente fin de semana.

Adicionalmente, para San Pelayo son importantes las celebraciones de la Virgen del Carmen (16 de julio) y Santa Lucía (13 de diciembre), ocasiones en las que sucede algo parecido a la de San Juan Pelayo, aunque de menor envergadura.



Procesión de Santa Lucía. San Pelayo, 2013.

2.4.2 Festivales y concursos: el Festival Nacional del Porro

Los festivales y concursos, son ocasiones donde se juega tanto el prestigio como los premios económicos para las bandas. Estos son, sin duda, los espacios más condicionados para las bandas, quienes cumplen con los formatos instrumentales y con los estilos que imponen las reglas de concurso. En la región existen varios festivales y todos ellos incluyen como parte sustancial algunos concursos, sin embargo en cada uno se presentan de manera diferente. Por ejemplo, está el Festival del Porro Cantao en San Marcos (Sucre), el Festival de bandas aficionadas en Chochó (Sucre) y el Festival de bandas en Sincelejo (Sucre).

El Festival Nacional del Porro, particularmente, es un espacio un propicio para la muestra del trabajo de las bandas a públicos amplios que incluyen personas ajenas al ámbito local, y que tiene la intención, además, de funcionar como meta-descriptor del sistema mismo, es decir, como una síntesis de lo que las bandas hacen en su quehacer cotidiano. En general es organizado por una Junta que nombra el alcalde de manera arbitraria²⁸, por lo cual año tras año puede tener cierta variación. Sin embargo tiene una estructura general con varios eventos que vale la pena describir.

Esta ocasión tiene lugar en un fin de semana, empezando el viernes y terminando el lunes festivo, puente que por lo general corresponde al de la celebración de San Juan en el calendario religioso. Sin embargo, durante los últimos años se ha organizado una cabalgata el jueves anterior, en la que se hace un desfile de jinetes a caballo que recorre el pueblo del extremo norte al sur. Las personas con cierta posición socioeconómica aprovechan esta oportunidad para mostrar sus caballos más costosos y sus mejores galas; sin embargo, algunas personas alquilan caballos para ese día y pueden llegar a verse animales poco elegantes.

²⁸ A manera de excepción con esta forma de organización que ha sido habitual desde finales los años 80, se organizó la Fundación Festival Nacional del Porro con un grupo de personas que, gracias al apoyo de la alcaldía, fue responsable del Festival en los años 2009, 2010 y 2012. Esta fundación, conformada por algunos de los fundadores del Festival, así como por gestores que pertenecen a la sociedad civil, tuvo importantes aportaciones al evento debido a su especial interés en la cultura y el bienestar de sus actores. Sin embargo, intereses políticos hicieron que el alcalde de turno no volviera a permitirles intervenir en la organización.



Cabalgata en el Festival. San Pelayo, 2014.

Para empezar el Festival, el viernes en la tarde llegan de las bandas. Después de las 4, cuando baja el sol, cada una de las agrupaciones toca un par de piezas del repertorio de Porros para presentarse ante la comunidad. Debido a que el promedio de bandas en este Festival es entre 20 y 25, el evento puede durar unas tres horas. El entorno es bastante informal, las bandas, una a una, se organizan formando un círculo y la gente alrededor las escucha y baila.



Llegada de la Banda Maria Varilla al Festival. San Pelayo, 2011.

Al terminar la presentación de todas las bandas, el alcalde suele hacer la apertura oficial del Festival en un discurso corto, que puede estar acompañado (o no) por la interpretación de los himnos nacional, departamental y municipal por parte de una banda.

El viernes en la noche es la caseta, evento que no es organizado directamente por la Junta del Festival,

a pesar de que pertenece a su programación. Esta es una oportunidad para empresarios de la región quienes traen artistas de moda y cobran costosos boletos. En este evento suele haber una banda pelayera que puede ser la ganadora de la versión anterior del Festival, aunque no siempre ocurre así. Sin embargo, los platos fuertes de este evento masivo son siempre artistas vallenatos, reguetoneros u orquestas de baile.



Orquesta tocando en la caseta del Festival. San Pelayo, 2009.

La caseta es sin duda el evento con mayor cantidad de público en todo el Festival, allí llega mucha gente de municipios cercanos que se suma a la local. Sin embargo, otros permanecen afuera de la tarima donde se organiza la caseta, pues a las 3 de la mañana inicia una de las actividades más significativas del Festival: la alborada. A esa hora las bandas participantes se distribuyen en el marco del parque principal y empiezan a tocar cada una en su espacio. La gente busca su banda preferida y empieza a bailar a su alrededor. Después de un rato, inicia un desfile de las bandas hacia la tarima donde se está llevando a cabo la caseta. Así, entre harina, espuma, agua y Porros, la gente va llegando a la tarima mientras despunta el amanecer. En un movimiento coordinado, termina la caseta y se forma “la gran banda”, una agrupación formada por músicos de todas las bandas que puede llegar a los 100 integrantes o más, la que se encarga de tocar, primero el Himno nacional de Colombia, y después una serie de porros tradicionales. En “la gran banda” los percusionistas se turnan, pues solo toca uno por cada instrumento, mientras que trompetistas, clarinetistas, bombardinistas y trombonistas luchan por tener unos segundos de protagonismo en una improvisación frente a un micrófono. Uno de los músicos reconocidos de la región dirige esta banda, marcando los momentos de cambios de sección y los finales. Por su parte, la gente disfruta uno de los momentos más cargados de emoción y placer, lo que se demuestra en el baile y los guapirreos que se abren paso entre la multitud.

Terminando este evento, después de las 6 de la mañana, la gente acostumbra a llegar a sus casas y

tomar un buen desayuno para irse a dormir. Por su parte, los músicos descansan poco, pues hacia el final de la mañana inicia su participación en uno de los concursos.

El Festival tiene dos concursos que funcionan casi de manera paralela, con jurados diferentes y en locaciones distintas. Por una parte está el concurso de bandas y, por otra, el de obras inéditas. El primero de ellos es el principal, donde las bandas se inscriben para que sea juzgada su interpretación de repertorio tradicional²⁹. En el segundo, algunas bandas presentan composiciones originales. Sin embargo, no es obligación que las bandas inscritas en el concurso principal se inscriban en el de obras inéditas, aunque las que presentan obras inéditas sí deben estar inscritas como bandas.

Dado que el de obras inéditas no es el concurso principal del Festival, suele suceder el sábado y el domingo en la mañana, así que tampoco es muy concurrido por el público. Se presentan cuatro categorías que corresponden con los géneros musicales distribuidas en los dos días: Porro palitiao, Porro tapao, Fandango y Porro vocalizado. Las bandas pueden participar en una de ellas o en todas, según sea de su elección, pero solamente pueden presentar un tema por categoría. Este concurso suele ocurrir en una tarima pequeña que normalmente se pone a un costado de la alcaldía, donde se adecuan micrófonos y carpas para el sol.



Concurso de obras inéditas en el Festival. San Pelayo, 2014.

El sábado y el domingo en las noches se hacen las rondas de concurso de las bandas. Éste se divide actualmente en dos categorías: Bandas Payeras y Bandas Juveniles. La distinción se hace por la edad de los músicos, que en categoría Juvenil no deben pasar de 25 años. Además, como expliqué antes, el

²⁹ Sin embargo recuerdo que en una ocasión se le solicitó a las bandas tocar en este concurso una obra inédita, situación que fue bastante particular.

formato instrumental de las bandas juveniles puede exceder el estándar de las pelayeras y éstas suelen tener directores frontales.

Así pues, en el concurso de bandas, el repertorio es de nuevo, Porro. En algunas ocasiones se sortea la pieza que le toca a cada una a través del sistema de “balota”³⁰, pero en otras, cada banda elige tanto los géneros como las piezas mismas que va a interpretar. Por lo general cada banda toca dos piezas en cada ronda. En este concurso pueden encontrarse diversos estilos, los que no solo definen a cada banda, sino que demuestran las apuestas que hacen éstas para obtener ganancias en el concurso. Sin embargo, de manera general, los músicos tocan de manera muy cuidadosa, procurando tener un control absoluto de su *performance* para no tener errores con respecto a la preparación que han hecho. Es habitual que utilicen partituras en sus presentaciones y que toquen solos aprendidos con duraciones limitadas.

Es muy común que la gente escuche con atención desde el lugar donde está, aunque, a medida que avanza la noche se hacen más frecuentes el baile y las expresiones de alegría.



Concurso de mejores bandas en el Festival. San Pelayo, 2014.

Durante las rondas de concurso, o al finalizar estas, en ocasiones se presentan agrupaciones de otros géneros como orquestas de baile y grupos vallenatos o incluso se hacen presentaciones especiales de bandas que no están concursando y que tienen algún reconocimiento en la región. Además, suelen organizarse fandangos en la parte de atrás del complejo Maria Varilla, lugar donde se ubica la tarima central. Estos fandangos pueden ser tocados tanto por las bandas en concurso como por bandas que son contratadas especialmente para trabajar en esos días, las cuales se llaman “de planta”. Los fandangos en esta ocasión funcionan básicamente como los de las fiestas patronales; sin embargo, es común ver a

30 En este sistema se seleccionan algunas piezas que son puestas en una bolsa para que el director de la banda escoja, sin mirar, la que le toca.

personas de fuera del ámbito local tanto bailando como ocasionalmente tocando en las tarimas.

El día más concurrido en este concurso es el domingo puesto que, desde la tarde, llega mucha gente de municipios cercanos a presenciar otro de los eventos significativos del Festival: el Desfile de Aguadoras³¹.



Desfile de aguadoras en el Festival. San Pelayo, 2010.

En esta ocasión se presentan grupos de danza de diversas locaciones, quienes, acompañados por las bandas concursantes u otros grupos musicales, desfilan a lo largo del pueblo mostrando coreografías y vistosos vestuarios. La gente se aglutina a lado y lado de las calles para ver el espectáculo y aplaude y aviva a los bailarines y músicos que pasan desfilando. Durante este evento también se lleva a cabo un concurso entre algunos de los grupos de danza, aunque, fuera de concurso, se presentan comparsas de adultos mayores, personas especiales y niños.

31 Aunque en ocasiones se separan los grupos infantiles para hacer un desfile más el sábado en la tarde.



Comparsa de niños en el desfile de aguadoras del Festival. San Pelayo, 2010.

Las bandas en concurso son asignadas a los grupos de danza para acompañarlos, de tal forma que en el desfile se organizan los bailarines adelante y los músicos detrás. En esa ocasión se tocan Fandangos, principalmente. Este género musical, por ser de división ternaria y tempo ágil, se presta para que los bailarines avancen por las calles a la vez que llevan a cabo su danza. Sin embargo, ocasionalmente se escuchan otros géneros del repertorio de Porro, en especial por parte de bandas infantiles que no cuentan con un repertorio tan nutrido.



Banda 26 de abril de Barrancabermeja en el desfile de aguadoras del Festival. San Pelayo, 2014.

También hay grupos de danza que llevan otras agrupaciones como grupos de gaitas y tambores o combos organizados por músicos que no pertenecen a las bandas en concurso.



Grupo de niños tocando gaitas y tambores en el desfile de aguadoras del Festival. San Pelayo, 2011.

Durante el Festival hay un momento en el que se hacen “muestras de tradición oral”. Éstas tienen lugar el sábado o el domingo en la tarde y a ellas por lo general asiste muy poca gente. Allí se presentan decimeros³² y grupos de gaitas y tambores locales aunque en ocasiones son invitados también otros grupos de regiones próximas que hacen muestras de sus expresiones *tradicionales*.



Decimeros en la muestra de tradición oral del Festival. San Pelayo, 2010.

Finalizando el Festival, el lunes en la mañana se realiza la misa en homenaje a los músicos difuntos. En ella es normal ver a los familiares de los músicos pleyeros así como a algunos músicos de otras bandas; sin embargo, la música que acompaña el rito religioso es la misma que podría acompañar

32 La décima espinela en esta región se cultiva de manera importante. Los decimeros cantan *a capela* con melodías particulares que identifican a cada uno y practican tanto el repentismo como la interpretación de décimas compuestas con anterioridad.

cualquier otra ceremonia³³. El contenido particular de la misa depende del párroco del pueblo, pero en general incluye una mención especial por los músicos fallecidos y una encomienda de protección a la cultura local.



Misa en homenaje a los músicos fallecidos del Festival. San Pelayo, 2014.

Al finalizar la misa se hace un desfile hacia el cementerio, en el que se llevan arreglos florales a las tumbas de los músicos fallecidos. Todas las bandas deben participar tocando un pasodoble llamado “Tito Guerra”, por haber sido compuesto por ese importante músico de principio de siglo XX. Pero, a pesar de que las bandas van una detrás de la otra desfilando por el pueblo, cada una toca la pieza con un tempo y un arreglo propios. Al llegar al cementerio, la mayoría de las bandas terminan su participación, pero algunas de ellas se adentran hacia las tumbas y, en forma de homenaje, tocan algunas piezas clásicas y algunos Porros para difuntos particulares. Así, este momento funciona de la misma manera que el acompañamiento a funerales, aún a pesar de que la muerte haya sido hace mucho tiempo.

33 Como casi particular, en un par de ocasiones escuché a la Banda Maria Varilla tocando en la misa de homenaje a los músicos fallecidos durante el Festival del Porro. Ellos hicieron adaptaciones de canciones religiosas en su formato instrumental con acompañamientos rítmicos extraídos de algunos géneros del Porro. En esas situaciones pude observar cómo los dos ámbitos dialogan para crear nuevos textos con el propósito de integrar un evento religioso dentro de las actividades propias del Festival, aprovechando elementos extraídos de lo que puede considerarse la actividad principal de las bandas: los eventos festivos. Sin embargo, estas ocasiones tuvieron lugar gracias a la iniciativa de Carlos Rubio, el director de la Banda Maria Varilla, y del párroco del pueblo en ese momento.



Desfile "Tito Guerra" en el Festival. San Pelayo, 2009.

En la noche del lunes ocurren varios actos de cierre. Para empezar, se hace el homenaje, un acto en el que se reconoce la labor de uno o varios personajes en el ámbito de las bandas pelayeras. Éstos pueden ser directores, compositores e intérpretes de avanzada edad cuyo recorrido en la música de bandas resulta importante. Sin embargo, durante los últimos años, ha sido frecuente que se elija, junto con un músico local, un personaje de alcance más comercial joven o de mediana edad y con alguna vinculación regional.

Después del homenaje, se lleva a cabo la final de los concursos, donde se presentan las piezas finalistas en la categoría de obras inéditas en las cuatro categorías, y las bandas finalistas en los concursos de categoría Juvenil y Pelayera. Dado que tanto las bandas juveniles como las pelayeras participan indistintamente en el concurso de obras inéditas, no es extraño que las bandas suban al escenario en varias ocasiones ya sea para tocar una obra inédita finalista o para presentarse como banda en el concurso principal. Se tocan, por lo general, tres piezas en cada categoría de obras inéditas, y después inicia la final de las bandas, que normalmente es transmitida por televisión a través del canal regional Telecaribe.

El público ese día está muy disminuido y la gente suele solamente escuchar las presentaciones; el baile resulta más esporádico. Al finalizar estas presentaciones puede haber un concierto especial con alguna agrupación invitada que, de nuevo, es normalmente de vallenato o de música tropical. Esto se supone que corresponde al tiempo en el que el jurado delibera y llega a una decisión final; sin embargo, se sabe que durante ese lapso el veredicto es dado a conocer en la transmisión de Telecaribe, aunque en la tarima el público aún no lo conozca. Finalmente, se publican los nombres de las bandas y las piezas

ganadoras en los dos concursos, se les entregan trofeos y cheques equivalentes a los reconocimientos económicos. En este momento, además, suelen darse premios a los mejores instrumentistas que son elegidos por el jurado a lo largo del concurso de mejores bandas.³⁴ Después, en general, las bandas ganadoras en categorías Juvenil y Pelayera tocan un par de piezas más.

Antes de la media noche el Festival termina. La mayoría de la gente se va a descansar pues el día siguiente ya corresponde a una jornada laboral normal. Sin embargo, los músicos que ganan suelen quedarse para hacer un fandango de celebración, acompañados por otros músicos y algunas personas que siguen la fiesta. Este es, sin duda, el momento más informal del Festival, en el que ya fuera de concurso aflora la libertad.

2.4.3 Corralejas

Las corralejas son eventos que organizan empresarios de la región de manera autónoma con propósitos básicamente económicos. Las fechas se organizan en determinadas locaciones y se mantienen más o menos estables año tras año, buscando que no se crucen. Su actividad se centra en la presencia de toros, los cuales salen al ruedo uno a la vez y son lidiados por muchas personas quienes no tienen intención de matarlos, aunque sí se les ponen banderillas.

Para realizar estas ocasiones se construyen estructuras de madera en terrenos desocupados, mismas que se desarman una vez termina la temporada, que puede durar alrededor de 5 días. Cada día se presentan toros pertenecientes a distintas casas de cría y se supone que a medida que transcurren los días, son mejores los toros. Las personas que entran a la arena no pagan boleto, a diferencia del público que se ubica en las graderías.



Corraleja. Cotorra, Córdoba, 2011.

³⁴Sin embargo, en algunas ocasiones se ha organizado un momento especial para esta competencia para separarla del concurso de bandas. En ese caso se organiza una banda con todos los interesados en participar del concurso al mejor instrumentista y se da espacio para que cada uno improvise en diferentes temas.

En las corralejas actualmente se contratan entre dos y seis bandas para amenizar el espacio festivo. Ellas se ubican entre la gente en las graderías y suelen turnarse para tocar una pieza y descansar durante la otra³⁵. El repertorio corresponde a lo que denominamos genéricamente Porro, con sus diversos géneros como porros palitaios, porros tapaos, fandangos, puyas y paseos; aunque últimamente se han empezado a tocar también otros géneros de músicas comerciales adaptados a las bandas. Las “piezas clásicas” no se tocan en esta ocasión, así como tampoco aparecen otros grupos musicales. Además, no es común que la gente baile en las corralejas, tanto por el espacio que es incómodo para ello, como por la atención que está centrada en lo que sucede en la arena.



Banda tocando en una corraleja. Cotorra, Córdoba, 2011.

2.4.4 Celebraciones del ciclo de vida

Las festividades del ciclo de vida pueden también ser celebradas con la presencia de bandas o combos, aunque, como veremos, en ellas suelen estar presentes diversos repertorios y también otras agrupaciones musicales.

Celebraciones de cumpleaños, bautizos, 15 años, matrimonios y grados tienen características similares y en ellas los músicos aparecen frecuentemente para amenizar las fiestas o dar serenatas. Según las posibilidades económicas de quien ofrece la celebración, pueden contratarse bandas completas o combos, aunque es mucho más frecuente encontrar a estos últimos. Los repertorios tocados por ellos son variados e incluyen tanto Porro como otros géneros más comerciales, además de algunas piezas “clásicas” apropiadas para la situación.

Debido a la proximidad entre músicos y bailadores en estos eventos los últimos tienen oportunidad de

35 Sin embargo escuché el caso de unas corralejas en Necoclí, Antioquia, en el año 2013, donde las bandas se ubicaron en una tarima con sonido en una de las esquinas del espacio.

solicitar ciertos comportamientos. Los condicionamientos en estas ocasiones tienen mucho que ver con el repertorio, dejando alguna autonomía en el estilo. Gracias al ambiente privado, los músicos suelen tocar sin presión y tienen espacios de libertad similares a los de los fandangos por no estar inmersos en una situación de concurso o de juicio en eventos masivos. Sin embargo, cuando se trata de combos, el estilo para tocar allí es casi de sentido común, como si existieran entre ellos acuerdos “universales” en los que podría entrar cualquier músico de la región.

Dentro de este repertorio de Porro, los porros palitaios, porros tapaos y fandangos tradicionales en general son preferidos por las generaciones de adultos, mientras que los jóvenes suelen solicitar géneros más movidos como las puyas. Pero además, en estos eventos las bandas pueden también interpretar canciones que están de moda en la radio o que han sido éxitos comerciales, en versiones adaptadas a su formato instrumental. La presencia de un cantante puede no ser condición, pues en sus adaptaciones los músicos suelen reproducir las melodías vocales en los instrumentos de viento.

Algunas “obras clásicas” son tocadas en momentos especiales de estas celebraciones. Por ejemplo, los valeses se hacen presentes en fiestas de matrimonios y de 15 años, además de las serenatas. Sin embargo, vale la pena decir que gran parte de este repertorio ha dejado de tocarse en las últimas décadas y no aparece en concursos, festivales y eventos masivos. Además, en muy pocas ocasiones se han grabado, posiblemente por su carácter diferenciado del festivo que aparece en el Porro, que es aquel en el que las bandas tienen su práctica predominante.

Los músicos de banda son los más solicitados para este tipo de celebraciones puesto que su oferta es mayor. De hecho, ellos argumentan que ésa es la razón del mínimo pago que reciben (que es por lo general de 5 dólares por hora por cada músico). Sin embargo, las fiestas que ofrecen personas con mayores posibilidades económicas suelen estar acompañadas también por otros grupos, en especial de Vallenato y de música tropical. Los grupos suelen tocar de manera alternada y el público disfruta de ellos de la misma manera. Sin embargo, los músicos de banda suelen quejarse porque el trato hacia los grupos de otros géneros musicales es mejor. Según ellos, a los otros músicos se les ubica en un lugar privilegiado, se les da mejor bebida y, por supuesto, se les paga mejor.

Para completar el panorama, las fiestas suelen presentar músicas comerciales en equipos de sonido, en especial aquellas que son éxitos del momento y cuyas versiones originales emocionan a los jóvenes. Así, la música en vivo alterna con música grabada, complaciendo los gustos de todos los presentes.

Los funerales, por su parte, presentan un caso particular. En esta región, la solemnidad que acompaña el acontecimiento de la muerte es especial. Para la gente es muy importante acompañar a la familia del fallecido durante las primeras nueve noches. El cuerpo es velado en la casa en la primera de ellas, y allí

llegan todos los conocidos a dar el pésame y a acompañarlo. Por lo general al día siguiente del fallecimiento se hace la misa y el posterior recorrido hacia el cementerio, pero en la casa se sigue reuniendo la gente hasta completar la novena. La cantidad de gente que acompaña a la familia es muestra del aprecio que se le tenía al fallecido, convirtiéndose también en un signo de prestigio.

La participación de una banda en estas ocasiones es en realidad muy ocasional y se determina según la persona fallecida y su familia. Cuando muere un músico, sus compañeros tocan en el entierro de manera casi obligada y para todos obvia además, si el difunto era compositor, deben interpretarse sus obras. Los funerales de otras personas que lo solicitaron en vida pueden ser acompañados por las bandas, quienes tocan en su mayoría “obras clásicas”, aunque también pueden tocar algunos porros como muestra de la importancia que tuvieron para la vida de quien falleció. La presencia de este repertorio se toma con atenta solemnidad, lo cual se demuestra en la ausencia de baile y guapirreos³⁶ que serían vistos como signos de alegría.



Banda tocando en el sepelio del maestro Manuel Genes. Manguelito (corregimiento de Cereté), 2014.

Las prácticas de los músicos de banda, en este caso, no se involucran con el rito religioso. En la mayoría de los casos suceden afuera de la Iglesia cuando el féretro inicia el recorrido hacia el cementerio después de la misa. En todo caso, el lugar y el momento son permitidos por la familia y no por los agentes religiosos.

Vemos entonces cómo los entierros de músicos y de otras personas que lo solicitaron en vida se convierten en ocasiones propicias para la aparición del mismo repertorio que puede encontrarse en otros momentos de celebración del ciclo de vida. Sin embargo, la situación que rodea al evento implica que estos textos sean traducidos, eliminando cualquier muestra de placer que pudiera suceder en

36 Gritos de alegría que acompañan al porro.

momentos de fiesta. Esto evidencia que, si bien la música es para el difunto, ésta se hace presente en una actividad religiosa.

2.4.5 Eventos civiles

Las bandas suelen participar en su formato completo en eventos para públicos amplios que por lo general se organizan con fines lucrativos en ciudades o municipios grandes. Para ello se reúnen varias agrupaciones entre las que las bandas tienen su lugar ganado como representante de la cultura local. Como ejemplo de ello, la Banda Maria Varilla ha asistido en los últimos años al Festival de orquestas en Barranquilla y al Festival Colombia al Parque en Bogotá. Además, estas ocasiones también se presentan cuando las bandas hacen funciones especiales en los festivales de la región sin estar concursando en ellos, ya sea porque es un festival especializado en otro género musical o porque, por razones particulares, son invitadas como bandas fuera de concurso.



Banda Maria Varilla en el Festival Colombia al parque. Bogotá, 2012

Para este tipo de eventos suelen buscarse bandas con cierto reconocimiento tanto por su profesionalismo como por su participación y éxito en festivales de la región. En la mayoría de estas ocasiones, las bandas alternan con artistas conocidos como vallenatos, reguetoneros y orquestas, así como con grupos de otras músicas regionales.

Además, otro tipo de eventos civiles en los que las bandas también aparecen son conmemoraciones de fechas importantes como cumpleaños de los municipios, inauguraciones de nuevas infraestructuras o bienvenidas para personalidades que visitan la región.

Dado que, por lo general, éstas son ocasiones en las que la cultura regional debe ser representada, el repertorio privilegiado es el Porro, para lo cual las bandas suelen tocar de manera muy controlada, con

arreglos fijos y cortes precisos, mismos que pueden ser encontrados en los concursos. No obstante, en eventos masivos con fines comerciales, ciertos agentes pueden exigir la interpretación de algunos temas diferentes de géneros comerciales, para los que las bandas deben hacer adaptaciones a su formato instrumental. Por su parte, las celebraciones de ciertas fechas importantes nombradas anteriormente, pueden incluir la interpretación de los himnos nacional, departamental y municipal.

2.4.6 Grabaciones

En esta descripción conviene ver las grabaciones como una estructura de actividades que tiene como fin llevar la música al público a través de un disco, que resulta ser el medio de difusión. En otras palabras, la grabación no solo incluye el disco como objeto físico sino también ciertos espacios con códigos de comportamiento que tienen sus propios guiones de funcionamiento. Sin embargo, en el producto la manera en la que se efectúa la negociación entre músicos y público es diferente al del resto de las ocasiones, puesto que la distancia (en tiempo y espacio) no permite discutir de manera inmediata. No obstante, es evidente que la negociación existe.

Por lo general las grabaciones se hacen con fines comerciales por lo que tienen una clara intención de obtener capital económico; sin embargo, algunas de ellas se piensan para públicos locales y otras llevan el propósito de alcanzar mercados más amplios. En ellas, además, suele haber reconocimientos especiales a ciertas personas a través de saludos grabados durante las piezas o referencias escritas en los cuadernillos que acompañan los discos. Estas personas son por lo general las que han dado aportes económicos a manera de inversión o amigos y familiares de los músicos que graban.

Las grabaciones son quizás los espacios en los que puede verse mayor diversidad en cuanto a las prácticas de las bandas. Los músicos se preocupan siempre por lo que de ellos se muestra, pues en esa ocasión su música se constituye en documento sonoro. Es interesante observar las maneras en las que se diferencian los estilos de las bandas, dado que suele ocurrir que los músicos que graban sean distintos a los que integran la banda en su cotidianidad. Este fenómeno, que tiene que ver con el reconocimiento de distinciones a través de las competencias signadas por el impacto que tiene el nivel de profesionalismo, especialmente, se revierte en una similitud en la cualidad de sonido de las grabaciones de algunas bandas de la región. Sin embargo, los arreglos musicales hechos por el director de cada una las diferencia. Cabe señalar que, por ejemplo, la Banda María Varilla se precia por ser capaz de tocar en vivo de la misma forma en que suenan sus grabaciones, situación poco convencional. Las obras inéditas, que en la mayoría de los casos tienen escasa difusión, tienden a aparecer en las grabaciones, así como arreglos de piezas antiguas con estilos más novedosos. Así se ponen en juego

expresiones diferentes a las que se presentan en concursos, festivales y otras ocasiones sociales. Como ejemplo de ello, ya mencioné que la única grabación de la Banda San Juan, realizada hace un par de años, presenta únicamente tres obras inéditas. Por su parte, las grabaciones de la Banda Maria Varilla suelen combinar porros *tradicionales* en arreglos novedosos, piezas inéditas e incluso algunos temas en otros géneros.

2.4.7 Diálogo entre ocasiones performativas

A pesar de la delimitación que puede hacerse de las ocasiones, éstas dialogan constantemente en una nutrida negociación que genera relaciones y origina distanciamientos. Las ocasiones comparten la organización de diversos eventos en los que los repertorios que se interpretan son básicamente los mismos, sin embargo en cada una tiene sus propias características y maneras de funcionar. Además, las bandas pleyeras deben compartir su espacio con otras expresiones musicales que circulan en la región. Tocar Porro en la tarima de un festival en situación de concurso o en un evento masivo resulta distinto a hacerlo en una caseta de una fiesta patronal, pues a pesar de que el repertorio sea el mismo los concursos requieren un control y una calidad máxima, misma que debe ser buscada en los eventos para grandes públicos. Es por esto que las bandas pueden tener arreglos estrictos de ciertas piezas con una duración limitada, muy bien ensayados y con solos aprendidos para estos momentos. Por lo general las bandas tienen pocas piezas montadas de esta manera, puesto que requieren ensayos rigurosos y la escritura de arreglos. Además, las piezas compuestas en años recientes tienden a aparecer en esos eventos. Sin embargo, repertorios diferentes al Porro no aparecen en las tarimas de concursos, mientras que en los otros eventos sí comparten espacio con él, tanto en las bandas mismas como con agrupaciones de otros formatos.

Por el contrario, en las celebraciones de ciclo de vida, en las corralejas y más aún en los fandangos -tanto de fiestas patronales como incluso los del Festival-, las bandas o los combos pueden interpretar piezas pertenecientes a un vasto repertorio de las que tienen una suerte de arreglo universal. Esta situación permite una libertad que da espacio a duraciones más largas e improvisaciones. No es de extrañar entonces que los momentos en los que la gente disfruta más el baile y la fiesta es en los últimos, pues siente que la banda toca más suelta y con más sabor.

Los funerales, que hacen parte de las celebraciones de ciclo de vida, presentan un caso especial que ya he mencionado. El repertorio del Porro allí debe ser traducido para que adquiriera un carácter solemne, a pesar de que las piezas sean las mismas que aparecen en otros espacios. Pero además allí se hacen presentes las “obras clásicas”.

Por otra parte, el posicionamiento que se genera de una práctica a partir de su puesta en escena en situaciones hegemónicas que dan cuenta de las posturas institucionales, tiene la capacidad de influir en la creación de imaginarios en la población en general. Es por esto que a veces las bandas adoptan elementos de las ocasiones performativas en festivales y concursos para llevarlos a las fiestas patronales o de ciclo de vida. Éstos pueden incluir arreglos estrictos de Porros (con poca o ninguna improvisación), solos aprendidos y una cualidad particular del sonido. De igual manera, aunque en menor medida, algunas prácticas de las otras ocasiones privadas pueden ser llevadas a las presentaciones de concursos y festivales. Estas pueden ser, por ejemplo, intenciones de baile durante la presentación e improvisaciones (a veces reales y a veces en forma de solos aprendidos para la ocasión). La razón de la menor cantidad de elementos que hacen este tránsito puede tener que ver con la necesidad de incentivos económicos y de prestigio que tienen las bandas, lo cual se traduce en un aparente mayor control respecto de la libertad que se puede tener al estar fuera de concursos o eventos masivos.

Pero también vale la pena observar que las llamadas “obras clásicas” que se hacen presentes en algunos momentos de las celebraciones del ciclo de vida y en fiestas patronales, no han hecho el tránsito a espacios de concursos ni conciertos masivos de celebraciones civiles. Esto ha hecho que este repertorio sea menos interpretado hoy en día y que incluso los jóvenes lo desconozcan en su mayoría.

Por su parte, las grabaciones aportan elementos para las presentaciones en festivales y concursos. Ocurre en ocasiones que los arreglos nuevos que se hacen para grabar, aparecen en los concursos o a la inversa, los de los concursos se graban después. Sin embargo las piezas musicales inéditas se perfilan de maneras distintas según sea la ocasión en la que van a ser interpretadas. Por ejemplo, para los concursos por lo general se crean piezas que guardan estrecha similitud con los modelos de los porros antiguos, situación que podría garantizar una valoración positiva de parte de los jurados. En cambio en las grabaciones es posible encontrar mayor variedad y libertad en las elecciones de repertorio y estilo con que las bandas se presentan a sí mismas.

El Festival Nacional del Porro, como he dicho antes, funciona como un metadescriptor en el que se hacen presentes eventos que, se supone, son muestras de lo que podría encontrarse en las fiestas patronales de pequeños corregimientos y municipios, sin embargo, sus textos deben ser traducidos para entrar en una lógica que valora significativamente la presencia de públicos amplios y diversos, además de otorgar importantes capitales simbólicos a las bandas de la región que luchan por el reconocimiento.

2.4 Relaciones con entidades semióticas externas al sistema

Vale la pena observar lo que sucede en la frontera del sistema, pues es allí donde tienen lugar las relaciones dialógicas más activas y que entran en el conflicto de la pertenencia o el distanciamiento con respecto al núcleo de la entidad semiótica.

Para Lotman (1996) resulta claro que el contacto entre dos culturas no tiene como fin un mejoramiento de las condiciones en una de ellas gracias a la inclusión de elementos de la otra. De ser así, la estructura cultural se desarrollaría unilinealmente y tendría un comportamiento redundante. Por el contrario, “cada nuevo paso del desarrollo cultural incrementa, y no agota, el valor informacional de la cultura y, por consiguiente, incrementa, y no aminora, la indefinición interna de ésta” (p. 50). Reconociendo entonces que la idea de completar algo que está inconcluso no es la razón por la que una cultura incorpora elementos de otra o reconsidera los propios, que el objetivo del contacto no es estar cada vez “mejor” sino activar el dinamismo interno, y que los nuevos textos que se generan constantemente son asumidos naturalmente dentro de un proceso que se sabe cambiante; es posible comprender la pregunta esencial de Lotman: “¿por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno se hace necesario?” (p. 42). Para el autor, resulta posible que una cultura adopte elementos o características de otra -o evalúe los propios- tanto por una cercana compatibilidad como por una curiosidad insaciable que la lleva a acercarse a algo que le resulta extraño (p. 41).

Para observar estas relaciones con entidades externas, vale la pena describir tanto la presencia de otras músicas en la región, como la adaptación de éstas en el formato de bandas pleyeras, así como las relaciones dialógicas más sutiles en las que algunos elementos de las prácticas también entran en relación.

La música vallenata, género comercial ampliamente difundido en Colombia y en especial en la costa caribe, tiene una presencia importante en la vida cotidiana de San Pelayo. Los bares, kioskos³⁷ y discotecas programan vallenatos la mayor parte del tiempo y los habitantes del pueblo disfrutan tanto los éxitos de décadas pasadas como los de nuevos artistas. Además, la caseta del Festival del Porro siempre presenta artistas vallenatos, dejando espacios mínimos para las bandas locales.

Así pues, el vallenato se constituye en una importante fuente de diferenciación, no solo por la música como tal, sino por las diferencias en el trato y el pago para los músicos de un género y otro. Sin embargo, entre él y el Porro se generan relaciones de diálogo interesantes. A partir de la recreación de piezas venidas del ámbito vallenato en el formato de las bandas pleyeras se generan nuevos textos en una interacción que claramente ocurre en la frontera. Además, este tipo de textos tiene ocasiones

37 Se les llama kioskos a lugares al aire libre que venden licor y ponen música para la diversión de la gente. Las discotecas suelen ser encerradas.

particulares en las que puede ser interpretado. Los conciertos masivos y algunas celebraciones de ciclo de vida (especialmente en locaciones donde la música de banda no es considerada como propia), en los que se exige a las bandas contar con repertorios variados e interesantes para un público diverso, son espacios en los que se permite la inclusión de vallenatos tocados en banda.

Además, en las últimas décadas los grupos vallenatos de difusión comercial han incluido en sus formatos algunos instrumentos que anteriormente no estaban presentes de manera obligada, entre ellos el caso más evidente es el del bombardino. Estos vínculos entre instrumentos de banda y de grupos vallenatos se habían dado ya desde agrupaciones como Los corraleros de Majagual en los años 60 (Nieves, 2008), pero hoy en día, el bombardino ha llevado consigo toda una serie de prácticas venidas de las bandas pleyeras que se hacen cada vez más necesarias en el formato vallenato.

De la misma forma otras expresiones musicales comerciales se insertan en la práctica de las bandas pleyeras en ocasiones en que se hace evidente la ya mencionada búsqueda de mercados más amplios por parte de estas agrupaciones. Eventos masivos y grabaciones han sido los espacios en los que otros tipos de músicas empiezan a aparecer. Fruto de esto, es evidente la presencia en las últimas tres décadas de Porros vocalizados, es decir cantados, como muestra de la necesidad que ha tenido la música de bandas pleyeras de entrar en contacto con expresiones ajenas. Haciendo comparaciones con el vallenato, las rancheras, la champeta y otros géneros comerciales, la idea de que la música instrumental no tiene mayor trascendencia en la memoria de los consumidores ha empezado a tener alguna fuerza. Es por esto que incluso se han abierto concursos para el género, y en algunas grabaciones actuales se pueden escuchar también. La Banda Maria Varilla tiende a presentar algunos porros cantados en ciertos eventos masivos, e incluso ha grabado varios en sus producciones. Por su parte, los integrantes de la Banda San Juan dicen que nunca han trabajado con cantantes, pero a sus músicos les parece una buena idea para un futuro próximo.

Así mismo, géneros musicales como la salsa, el reguetón, la champeta, el merengue, la balada y todo tipo de expresiones comerciales de la radio tienen presencia en la vida cotidiana de San Pelayo, siendo predominante la músicaailable en kioskos y discotecas.

Por otra parte, la relación que se establece con la tradición académica occidental se ve reflejada en la cualidad de sonido de los instrumentos de banda. Dado que las técnicas instrumentales venidas de la actual formación académica contrastan con las que muchos músicos empíricos han empleado a lo largo del tiempo en las bandas pleyeras, en los últimos años se ha producido una importante influencia del sonido que se enseña en los ámbitos académicos. Sin embargo, es posible que esta discrepancia exista desde los inicios del movimiento bandístico en San Pelayo puesto que los primeros talleres fueron

dirigidos por discípulos de músicos profesionales y realizados por éstos y músicos campesinos.

Además, en los últimos años muchos músicos académicos de diversas regiones del país han empezado a interesarse en especial por las prácticas improvisatorias de las bandas pelayeras, insertando al Porro en sus circuitos y asistiendo también al Festival. Para terminar, es interesante el caso de Victoriano Valencia, compositor nacido en Montería en 1970, e hijo de Guillermo Valencia Salgado, uno de los principales folcloristas de la región. Este músico ha hecho varios arreglos de Porros para banda sinfónica e incluso ha compuesto obras para este formato en las que se hace evidente su influencia musical. En varias ocasiones he escuchado que Victoriano Valencia “ha puesto al país entero a tocar Porro” a través de sus composiciones y arreglos, pues su trabajo está ampliamente difundido tanto dentro de Colombia como en ámbitos internacionales.

La práctica musical de las orquestas de baile también es una entidad que genera relaciones dialógicas desde varias décadas atrás. Agrupaciones como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que en los años 40 y 50 llevaron al porro y la cumbia a los salones de baile de la capital colombiana y de otros países, marcaron una distinción importante que aún hoy resulta fuente de diferenciación. Estas expresiones que se supone tuvieron un objetivo comercial, son aún hoy en día reconocidas como ajenas a la práctica de las bandas pelayeras, las cuales mantienen su idea de autenticidad en el entorno local. Es así que ciertos tratamientos en los arreglos y la intención de incluir al saxofón en el formato instrumental, son elementos considerados como ajenos a *lo tradicional*. Sin embargo, las bandas se ven en la necesidad de incluir como parte de su repertorio algunas piezas famosas de esas orquestas. El caso de la entrada del trombón de varas en lugar del de pistones es similar, no obstante, este instrumento no ha sido fuertemente cuestionado, manteniéndose en las tarimas de festivales, concursos y eventos masivos sin prohibición alguna.

Algunos textos venidos de la práctica de los grupos de gaitas y tambores fueron adoptados muy tempranamente en el sistema, haciendo parte hoy en día de su núcleo: tipos de acentuaciones rítmicas, elementos específicos en la percusión, e incluso piezas en el género de puya. En la región existen especialmente prácticas de gaita corta o “machihembriá”, que suele tocarse sola (no en pareja como la gaita larga) y acompañada únicamente de tambores. Específicamente en San Pelayo está el grupo de Los Meza, una familia que ha cultivado este tipo de música. Además, hubo un grupo de jóvenes que en los años 90 fueron capacitados por medio de un programa del Ministerio de Cultura y que hoy en día continúan tocando y enseñando a otros niños.



Los Meza en el Festival. San Pelayo, 2014.

Por otra parte, se reconoce que algunos elementos de las expresiones del Bullerengue hicieron un tránsito similar al que hizo la música de gaitas hacia las bandas, tales como las prácticas responsoriales que se adoptaron en los diálogos instrumentales. A pesar de que los grupos de bullerengue se ubican en un territorio cercano, principalmente en las costas de los departamentos de Córdoba y Antioquia, en realidad no tienen una presencia importante en San Pelayo. Sin embargo, al igual que la música de gaitas, el Bullerengue puede ser visto como una práctica cercana y familiar.

El Porro en guitarra es una práctica que constantemente se vuelve lugar de disputa entre quienes lo defienden como tal y quienes afirman que esta música no es Porro sino Vallenato; sin embargo, tiene un arraigo importante en la región, en especial de la mano de Pablo Flórez Camargo. Este guitarrista y compositor, nacido en el municipio de Ciénaga de Oro, fue una figura importante en la cultura local y se hizo conocido cantando Porro en guitarra. Sin embargo, antes de él existieron otros grupos y cantantes y en la actualidad también hay varios que cultivan esta práctica. Incluso este tipo de música se abrió como categoría de concurso en algunas versiones del Festival del Porro en los años 90, suceso que se repitió en 2012. Además, la práctica de tocar con guitarra se utiliza como estrategia para la composición de temas que después son adaptados al formato de la banda, especialmente para los porros cantados.

3 Los géneros musicales

Los comentarios que presento a continuación no tienen la intención de ser un análisis profundo sino que más bien funcionan a modo de ilustración de la música de las bandas pelayeras y acompañan el disco que se anexa a la tesis. En él se encuentran unas grabaciones que pueden dar una perspectiva de las expresiones musicales de este sistema; sin embargo, evidentemente no lo agotan.

Hablaré con detalle de los géneros más representativos por ser los que se reconoce que nacieron durante la conformación misma del sistema musical. Sin embargo, también incluyo otros géneros que las bandas interpretan y que pueden ser invisibilizados en ocasiones. Utilicé, entonces, temas grabados por la Banda Bajera durante los años 60, la Banda Bajera³⁸ en 2001, la Banda Maria Varilla en sus tres discos en 2001, 2004 y 2008 y la Banda San Juan en su única grabación en 2013. A continuación relaciono cada uno de ellos.

Track	Género	Título	Compositor	Banda que lo grabó	Año de grabación
1	Porro palitiao	Soy pelayero	Alejandro Ramírez	Banda Bajera de San Pelayo	Años 60
2	Porro palitiao	Voy pue	Tomás Antonio Montes	Banda San Juan de San Pelayo	2013
3	Porro tapao	El barrilete	Julio Paternina	Banda Maria Varilla de San Pelayo	2001
4	Porro tapao	Mi Sahagún	Eliseo García	Banda Bajera de San Pelayo	2001
5	Porro vocalizado	El balay	Julio Fontalvo	Banda Maria Varilla de San Pelayo	2008
6	Fandango	Fandango viejo pelayero	Pablo Garcés	Banda Bajera de San Pelayo	Años 60
7	Fandango	La pata en el suelo	Pablo Garcés	Banda Maria Varilla de San Pelayo	2008
8	Puya	El sapo	D.R.A.	Banda Maria Varilla de San Pelayo	2004
9	Paseo	Roque Guzmán	Luis Felipe “el cabo” Herrán	Banda Bajera de San Pelayo	Años 60
10	Vals	Tristeza del alma	D.R.A.	Banda Bajera de San Pelayo	Años 60
11	Fox trot	Alfonsito	D.R.A.	Banda Bajera de San Pelayo	2001
12	Otros géneros	La tanda	Varios	Banda Maria Varilla de San Pelayo	2008

Es importante decir que las grabaciones que presento pertenecen a épocas diversas y a estilos particulares de cada una de las bandas; además, fueron hechas por las propias bandas por lo que están

³⁸ Esta grabación no fue hecha por una conformación estable de banda sino más bien por algunos músicos pelayeros que fueron reunidos para grabar bajo el nombre de la Bajera que en ese momento ya no estaba activa.

pensadas para ser distribuidas por medio de artefactos como *Long Plays* en el caso de las grabaciones antiguas y discos compactos para las más recientes.

Para hablar de los géneros más representativos utilizo el trabajo de Victoriano Valencia quien ha hecho interesantes transcripciones y análisis en su Monografía de Licenciatura *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (1995) y en la Cartilla de iniciación musical *Pitos y tambores* (2004) publicada por el Ministerio de Cultura. Las convenciones que el mismo autor usa para las transcripciones de la percusión son las siguientes (p. 26)

CONVENCIONES PARA BOMBO DE BANDA	
CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Percusión normal. Golpe con la pata en el parche.
	Golpe lapado o apoyado. Percusión con la pata en el parche mientras la mano libre impide la vibración oprimiendo el parche opuesto.
	Apagado. Golpe (presión) de la mano libre en el parche opuesto para interrumpir la vibración.
	Palileo. Percusión en madera.

CONVENCIONES PARA REDOBLANTE	
CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Percusión normal. Golpe con baqueta en parche.
	Aro rim shot. Percusión simultánea en aro y parche.
	Palileo stick on stick. Percusión sobre baqueta que reposa sobre el parche.
	Redoble de baqueta. Percusión permitiendo que la baqueta rebote sobre el parche.
	Percusión simultánea con las dos baquetas.

CONVENCIONES PARA PLATILLOS	
CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Abierto. Choque normal.
	Fricción o roce. Choque permitiendo que el borde de los platos rocen. Efecto similar al charles (hi-hat) de la batería.
	Apagado. Choque impidiendo la vibración de los platos.

3.1 Porro palitiao

En el disco pueden escucharse las pistas 1 y 2 que corresponden respectivamente a *Soy pelayero*, porro palitiao grabado por la banda Bajera de San Pelayo en los años 60 y presuntamente compuesto por Alejandro Ramírez Ayazo y *Voy pue*, porro palitiao grabado por la banda San Juan en 2013 y creado en años recientes por Tomás Antonio Montes.

Quizás por ser el género musical considerado más representativo del sistema de las bandas pelayeras, el Porro palitiao es el más común tanto en el repertorio antiguo como entre las composiciones que se

hacen en la actualidad. De la misma forma, es el género del que se hacen más análisis musicales logrando incluso tener nombres específicos para las secciones.

El Porro palitiao es lento y de división binaria, suele escribirse en compás partido en las partituras. Tiene una estructura armónica que se basa en la alternancia de funciones de Tónica y Dominante. Sin embargo, existen unos pocos porros palitiaos que usan tratamientos modales, como *El Ratón* que es Dórico y *Sábado de Gloria* que es Mixolidio.

Según Victoriano Valencia (1995) “las diferentes secciones del porro palitiao se relacionan directamente con el protagonismo instrumental y los patrones rítmicos desarrollados por los instrumentos de percusión” (p. 41). Por eso en términos generales se denominan Danza, Sección de trompetas o Porro o Porro en sí (o para Victoriano Valencia Sección A), Puente (o Sección ab) y Sección de clarinetes o Bozá (o Sección B).

La Danza funciona como introducción y coda de algunos porros palitiaos. Sin embargo no todos la tienen y no por ello dejan de pertenecer al género. Los porros que no tienen esta sección, suelen tener una pequeña *coda*. En el disco puede escucharse el porro *Soy pelayero* (pista 1) que no tiene danza introductoria, a diferencia de *Voy pue* que sí la tiene.

En esta sección que tiene una extensión corta, suele tocar toda la banda en homorritmia siguiendo un patrón rítmico que es marcado por la percusión. El patrón es transcrito por Victoriano Valencia (2004, p. 41) de la siguiente forma

The image shows a musical score for the percussion section of a Porro palitiao. It consists of three staves: Platillos, Bombo, and Redoblante. The rhythm is in 2/4 time and consists of a repeating pattern of eighth notes and quarter notes. The score is divided into two measures by a double bar line, with a '2' above the second measure. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

La Danza de *Voy pue*, por ejemplo, consta de 8 compases que se repiten [0:00 a 0:25] al final de los cuales inicia la Sección de trompetas. En esta última, también denominada Porro o Porro en sí, el protagonismo melódico es de las trompetas cuyas frases funcionan a modo de variaciones, mientras que los otros instrumentos, en especial clarinetes y bombardinos, hacen una respuesta que puede ser fija o cambiar según el momento armónico en el que esté dispuesta. En *Voy pue*, por ejemplo, la respuesta de clarinetes y bombardinos es fija porque está siempre ubicada en la transición de las funciones Dominante a Tónica, mientras que una trompeta solista hace las variaciones. Pero en *Soy pelayero*, las

frases de respuesta están ubicadas o bien en Dominante o bien en Tónica, por lo que se acomodan de acuerdo a su lugar.

Siguiendo a Valencia (1995), los patrones rítmicos de la percusión determinan también la sección. Estos son, según él, patrones de acentuaciones y no de duración, que son transcritos de la siguiente forma (2004, p. 41)

The image displays two systems of musical notation for percussion instruments. The first system includes Platillos, Bombo, and Redoblante. The second system includes Platillos Variaciones, Bombo Variaciones, and Redoblante Variaciones. The notation uses various rhythmic symbols, including notes, rests, and accents, to represent the complex patterns of these instruments. The Redoblante part in both systems features a prominent pattern of 'D' (Downbeat) and 'I' (Upbeat) markings above the notes, indicating specific accents and timing.

Observamos que suele haber una especie de llamado por parte del redoblante el cual anuncia el inicio de la sección, sin embargo esto no siempre ocurre. A continuación los platillos y el bombo empiezan a tocar variaciones sobre un patrón de acentuación que puede ser observado en los primeros dos compases de la transcripción de Valencia. El autor también transcribe algunas variaciones de estos instrumentos. Por su parte, el redoblante suele hacer largos redobles incluyendo algunos acentos en tiempos que corresponden con el patrón que llevan los otros dos. Se puede escuchar la primera sección Porro en *Soy pelayero* [0:00 - 0:34] y en *Voy pue* [00:26 - 1:02].

El puente, como podemos intuir, funciona a manera de enlace entre las secciones. Suele ser muy breve y según Valencia está conformado por una frase repetida que puede tener relación con la sección A

(Porro) o con la sección B (Boz), razón que lo hace denominarlo Sección ab. La percusión suele estar un poco más libre durante esta corta sección, sin embargo es recurrente que continúe con los patrones que hace durante la sección A haciendo variaciones que permiten intuir la llegada de la sección B. Este es justamente el caso de *Soy pelayero*, en donde el puente [0:35 a 0:46] conserva unos patrones melódicos muy similares a la sección anterior y es bastante cercana a ella, pero la percusión empieza a hacer llamados que auguran la llegada de la Boz. Por su parte, en *Voy pue*, el puente también mantiene los roles pero se diferencia melódicamente de la sección anterior y la siguiente [1:02 y 1:15].

A continuación está la sección denominada de clarinetes o Boz o Sección B. All el protagonismo melódico es de los clarinetes quienes repiten una melodía o hacen variaciones mientras que uno de los bombardinos improvisa más libremente y los otros hacen contramelodías. Las trompetas no tocan en esta sección y los trombones regularmente se mantienen en la función de *background* aunque ocasionalmente uno de ellos puede tomar el papel improvisador del bombardino.

La percusión tiene un papel muy importante para definir esta sección y el desempeño del bombo es el que ha derivado en el nombre del género *palitiao*. Este instrumento deja de percutir el parche para pasar a golpear una tablita de madera -o recientemente un *jam block*- con la intención de no tajar el sonido de los clarinetes. A este comportamiento se le llama “paliteo”. Los platillos en esta sección tocan un patrón que se asocia fuertemente con el de los maracones de los grupos de gaitas mientras que el redoblante hace lo propio con un patrón que se ha vinculado con el danzón cubano. Victoriano Valencia (2004, p. 44) transcribe los patrones de la siguiente manera

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Bombo Paliteo, and Redoblante. The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The Platillos part is represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating the points of contact. The Bombo Paliteo part is represented by a series of vertical stems with flags, indicating the points of contact. The Redoblante part is represented by a series of notes and rests, with 'D' and 'I' above the notes indicating the type of stroke (downbeat and upbeat). The notation is as follows:

Instrument	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
Platillos	x	x	x	x
Bombo Paliteo				
Redoblante	D I D D I D	D I D D I D	D I D D I D	I D I D

En *Soy pelayero* la Boz o Sección B [0:47 a 1:22] empieza a hacer una ligera aceleración que continúa hasta el final, característica que no es inusual en las grabaciones de esa época. Mientras tanto, en *Voy pue* la sección [1:16 a 2:04] mantiene un tempo estable.

Cuando la Boz o sección B termina reaparece el Porro o sección A, enseguida el puente y de nuevo la

Bozá. El ciclo completo puede tocarse dos veces o más y es común que en cada una de las secciones no se toque exactamente lo mismo, debido a la predominancia de la variación. En la grabación de *Soy pelayero* es particular la segunda entrada del Porro o Sección A que se siente como una irrupción a la Bozá o sección B [1:22] y derivada, seguramente, de la menor rigidez con la que se tocaban en ese momento los porros. Lo mismo sucede en la última entrada del Porro que funciona para hacer la coda [2:31].

Cuando se quiere terminar la pieza, se toca después de la Bozá de nuevo la Danza o la pequeña coda, según sea el caso. Dado que *Voy pue* tiene danza como introducción también la presenta a manera de final [3:45 - 4:12], mientras que *Soy pelayero* retoma brevemente la sección A o Porro para derivar en una pequeña coda [2:31 - 2:46].

En suma, la estructura formal de un porro palitiao puede ser esquematizada así:

Porros sin danza: [Porro – Puente – Bozá] x veces – Coda

Porros con danza: Danza – [Porro – Puente – Bozá] x veces – Danza

Soy pelayero, entonces, tiene una estructura completa de Porro [0:00 – 0:34] – Puente [0:35 – 0:46]– Bozá [0:47 – 1:21]– Porro [1:22 – 1:56]– Puente [1:57 – 2:06] – Bozá [2:07– 2:02] – Porro con Coda [2:31 – 2:46].

La estructura de *Voy pue* es Danza [0:00 – 0:25] - Porro [0:26 – 1:02] – Puente [1:02 – 1:14] – Bozá [1:15 – 2:03] – Porro [2:04 – 2:41]– Puente [2:42 – 2:54] – Bozá [2:55 – 3:44] – Danza [3:45 – 4:11]

3.2 Porro tapao

El Porro tapao tiene secciones que se asemejan a las del palitiao, sin embargo difieren en algunas cosas que vale la pena puntualizar. En términos generales, en el Porro tapao no hay lugar para las variaciones melódicas, en él suelen estar rígidamente establecidas todas las melodías que deben tocar tanto los protagonistas como quienes hacen las respuestas. En cambio, sí hay lugar para improvisaciones libres que no están estrictamente ligadas con los temas principales. El track 3 del disco corresponde al Porro tapao *El Barrilete* de Julio Paternina, grabado por la Banda Maria Varilla en el año 2001 y el 4 al Porro tapao *Mi Sahagún* de Eliseo García, grabado por la Banda Bajera de San Pelayo en 2001.

Al igual que el palitiao, el Porro tapao se mueve armónicamente entre funciones de Tónica y Dominante, también es de división binaria y suele escribirse en compás partido. Las secciones también están determinadas por el protagonismo melódico de los instrumentos y por los patrones rítmicos de la

percusión que, sin embargo, no funcionan exactamente como en el Porro palitiao. Las secciones de trompetas suelen ser llamadas también Porro, mientras que las de clarinetes se llaman Mambo. Algunos porros tpaos tienen puente y otros no, pero además pueden tener diferentes secciones de trompetas y clarinetes que no necesariamente se repiten.

Particularmente, en el Porro o sección de trompetas los roles melódicos y los patrones rítmicos de la percusión son los mismos que se encuentran en la sección de trompetas del Porro palitiao, misma situación que sucede con el Puente, en caso de que exista. Sin embargo, como ya he dicho, no hay una dinámica de variación o improvisación por parte de los protagonistas, quienes se mantienen tocando frases que han sido previamente concebidas. Durante la sección de clarinetes o Mambo, ellos tienen el protagonismo repitiendo una o varias frases mientras que los acompañan los bombardinos con contramelodías y los trombones con el *background*, las trompetas no tocan. Por su parte, en la percusión, los platillos y el redoblante tocan los mismos patrones que hacen en la Bozá del Porro palitiao, pero el bombo tiene un comportamiento diferente. Él sigue tocando en el parche, aunque tapa con la mano el parche contrario para evitar que resuene demasiado. Victoriano Valencia (2004, p. 46) transcribe los patrones de la percusión en esta sección así:

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Bombo, and Redoblante, in 4/4 time. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Above the staff, there are curved lines indicating phrasing or accents. The Platillos part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The Bombo part consists of quarter notes with 'v' marks below them, indicating drum hits. The Redoblante part consists of eighth notes with 'x' marks below them, indicating snare hits. The notation is as follows:

Instrument	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
Platillos	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x
Bombo	• • • •	• • • •	• • • •	• • • •
Redoblante	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x

Además, en esta sección de clarinetes, tampoco se presenta la improvisación del bombardino que es característica del Porro palitiao.

De igual forma, la estructura [Porro – (Puente) – Mambo] puede tocarse varias veces siendo que se repita exactamente igual o que, por ejemplo, las secciones de Porro o de Mambo sean diferentes cada vez. En general se acostumbra que al final de la pieza se alargue el Mambo para hacer solos o improvisaciones sucesivas de solistas de diferentes cuerdas, las que suelen ser bastante libres y tienen poca relación melódica con el tema principal. Al final del último Mambo se hace una pequeña coda.

Particularmente, en *El Barrilete* que está en el track 3, hay una primera sección de trompetas o Porro [0:00 – 0:21], seguida de un puente [0:22 – 0:32] y un Mambo [0:33 – 0:55], estructura que se repite con el Porro [0:56- 1:16] y el puente [1:17 – 1:28]. A partir de ahí está el Mambo en el que empiezan los solos [1:29 – 2:54], el de clarinete [1:42 – 2:12] y el de trompeta [2:15 – 2:41]. Finalmente, el Porro cierra con una pequeña coda [2:54-2:57].

En *Mi Sahagún*, por su parte, hay diferentes secciones de trompetas o Porro que se intercalan con un Mambo que aparece en la misma forma aunque en extensiones diferentes. Empieza con una sección de trompetas que podríamos llamar Porro I³⁹ [0:00 – 0:11], enseguida el Mambo [0:12 – 0:21], luego un Porro II [0:22 – 0:31] y el Mambo [0:32 – 0:51]. Vuelven a sonar el Porro I [0:52 – 1:01], el Mambo [1:02 – 1:12] y el Porro II [1:13 – 1:22]. Después aparece una sección de clarinetes diferente, que tiene la característica de ser un solo a dos clarinetes, pensado seguramente para dar variedad a la pieza [1:23 – 1:42]. Reaparece el Porro I [1:43 – 1:53] y el Mambo [1:54 – 3:14] sobre el que se hacen los solos: de bombardino [2:05 – 2:40] y de trompeta [2:41 – 3:05]. Finalmente vuelve a sonar un fragmento del Porro II que deriva en una pequeña coda [3:15 – 3:24].

3.3 Porro vocalizado

Los porros vocalizados por lo general son porros tapaos a los que se incluye la voz. Las secciones funcionan de la misma manera y suelen intercalarse secciones de Porro y Mambo donde se cantan las estrofas y se hacen interludios instrumentales. Sin embargo, esto puede variar mucho de un porro a otro debido a que no hay restricciones. Así, los compositores y los arreglistas organizan las secciones de la forma en la que mejor funcione para incluir la voz.

El track 5 es un porro vocalizado grabado por la Banda Maria Varilla en el año 2008, se llama El balay y fue compuesto por Julio Fontalvo. Particularmente en esta grabación podemos escuchar un piano que, como sabemos, no pertenece al formato estándar de la banda pelayera. Este tema empieza con una introducción que tiene una parte en Porro I [0:00 – 0:26] y una en Mambo I [0:27 – 0:37]. Enseguida empieza la primera estrofa que se repite dos veces en el Mambo II [0:38 – 1:25]. Un Mambo III que se compone de un interludio instrumental y el estribillo. El interludio adelanta la melodía de la voz en el estribillo que es tocada por los bombardinos [1:26 – 1:42] y después aparece propiamente el estribillo en donde la voz de la cantante es reforzada con una trompeta [1:43 – 2:14]. Al terminar el estribillo vuelve a sonar el Mambo I [2:15 – 2:25] y van la segunda y tercera estrofa en un Mambo II [2:26 –

39 Evito usar las letras porque puede causar confusión con las denominaciones de Valencia para las secciones del Porro palitiao.

3:14]. Vuelve a aparecer el Mambo III con la parte instrumental [3:15 – 3:30] y el estribillo [3:31 – 4:02] y finalmente el Mambo I sobre el que se hace un solo de trompetas a voces [4:03 – 5:01]. Para terminar, un Mambo diferente que tiene carácter de coda en la que hacen melodías los clarinetes y bombardinos, mientras que las trompetas tocan contramelodías [5:02 – 5:20].

3.4 Fandango

El fandango, al igual que el Porro palitiao y el tapao mantiene una alternancia entre funciones de Tónica y Dominante, pero a diferencia de ellos es de división ternaria, los músicos suelen escribirlo en compás de 6/8.

Su estructura se compone de secciones que están determinadas por el protagonismo melódico de un instrumento de cada cuerda que varía o improvisa frases de acuerdo con la pieza, mientras que los demás tocan una frase a modo de ostinato que soporta la armonía. Esta frase se adapta a la función armónica en la que se encuentra por lo que, manteniendo el dibujo melódico, varía entre Tónica y Dominante. Lo más común es que ese protagonismo tenga un orden particular (Trompeta – Bombardino – Clarinete) sin embargo ocasionalmente puede cambiar. También es posible que en lugar de un Bombardino, toque un Trombón. Particularmente durante la sección en la que la trompeta es protagonista, el ostinato lo hacen clarinetes, bombardinos y trombones, pero mientras los clarinetes o los bombardinos tienen el protagonismo, las trompetas no tocan. Esto se debe, según algunos músicos, a un asunto de jerarquía. No se supone que la trompeta deba acompañar a otros instrumentos y además los puede tapar.

La estructura puede repetirse tantas veces como se quiera y es común que para terminar se haga una sección de Trompeta para finalmente tocar una pequeña coda que puede hacer un fuerte retardo. En resumen la estructura puede ser esquematizada así:

[Sección de Trompeta – Sección de Bombardino (o trombón) – Sección de clarinete] x veces – Sección de trompeta - coda

La percusión, por su parte, mantiene patrones rítmicos constantes durante toda la pieza que, por supuesto, contienen variaciones. Victoriano Valencia (2004, p. 47) los ha transcrito de la siguiente manera

En el disco hay dos fandangos compuestos presumiblemente por Pablo Garcés Pérez. El primero en el track 6 es el *Fandango viejo pelayero*, grabado por la Banda Bajera de San Pelayo en los años 60, y el segundo en el 7 es *La pata en el suelo*, grabado por la Banda Maria Varilla en el disco *Lo mejor de Córdoba* (2008).

En el *Fandango Viejo Pelayero* podemos escuchar una primera sección de trompeta [0:00 – 0:38], después la de bombardino [0:39 – 0:58] y la de clarinetes [0:59 – 1:30]. El ciclo empieza de nuevo con otra sección de trompeta [1:31 – 2:08], una de bombardino [2:09 – 2:28] y una de clarinetes que se desvanece hasta llegar al silencio [2:29 – 2:43], situación ocasionada, seguramente, por la duración limitada de los *long play*.

Por su parte, en *La pata en el suelo* hay una pequeña introducción que hace parte del arreglo particular de la banda [0:00 y 0:03], enseguida la sección de trompeta [0:03 – 0:46], la de bombardino [0:47 - 1:24] y la de clarinete [1:25 – 2:02], luego vuelve a entrar la trompeta [2:03 – 2:39], el bombardino [2:40 – 3:16] y el clarinete [3:41 – 3:54]. Finalmente hay una nueva sección de trompeta (que en este caso es igual a la primera) [3:55 – 4:35] que empata con la pequeña coda [4:36 – 4:40].

3.5 Puya

La puya es un género particular dentro de la música de bandas porque es una adaptación de la puya de los grupos de gaitas y tambores. La pieza *El sapo*, que tocan también estos grupos, es quizás la más conocida entre las bandas y de la que se han hecho más adaptaciones al formato. Sin embargo, también se han compuesto puyas directamente para las bandas que buscan recordar de alguna forma el sonido de las gaitas, por lo que incluyen algunos melodiosos y escalas propios de estos instrumentos que se tocan en los clarinetes. En algunas de ellas, las trompetas y bombardinos no tocan puesto que solamente la percusión acompaña las melodías de los clarinetes y los trombones hacen su función de *background*.

Las puyas son también de división binaria y se tocan a un tempo más ágil que los porros, además

suelen ser modales debido a esta relación que mencioné con las gaitas. Para adaptar la percusión de la puya de los grupos de gaitas, los platillos tocan un patrón muy similar al que hace el maracón, el bombo toca como la tambora y el redoblante, usando redobles y acentos, se asemeja a lo que podría tocar un alegre⁴⁰. Es común también que en las puyas haya solos de la percusión que conforman secciones por sí mismas. En ellas se destacan los percusionistas mientras que los solistas descansan.

En el track 8 se puede escuchar la Puya El sapo, que grabó la banda Maria Varilla en el año 2004. En la adaptación, según Carlos Rubio el director de la banda, hay melodías tomadas literalmente de la interpretación original del gaitero Pablo Carvajal interpretadas allí por el clarinete. Sin embargo, también tiene secciones en las que el rol melódico principal es de un bombardino o una trompeta, mientras que los trombones hacen el *background* durante toda la pieza. En esta ocasión no hay solos de la percusión.

3.6 Paseo

Los paseos, al igual que las puyas, son adaptaciones de géneros musicales de otro sistema. En este caso, del Vallenato. Así como se han hecho adaptaciones de temas compuestos para ese formato, también ha habido composiciones originales para las bandas. Allí las secciones están demarcadas de manera más libre y de acuerdo con las ideas melódicas que, en sus palabras, se “reparten” entre los instrumentos de la banda. La percusión se mantiene estable a lo largo de toda la pieza. El bombo toca patrones similares a los de la caja vallenata y los platillos, con su brillo, asemejan la guacharaca.

En el track 9 se encuentra el paseo *Roque Guzmán*, compuesto originalmente para banda por “el cabo” Herrán y grabada por la Banda Bajera de San Pelayo en los años 60.

3.7 Piezas “clásicas”

En el track 10 encontramos el vals *Tristeza del alma*, grabado por la Banda Bajera en los años 60 y que es quizás el que hoy en día más se interpreta. Además, el fox trot *Alfonsito* grabado por la Banda Bajera en 2001 en el track 11. Los compositores de estas piezas, aunque seguramente fueron conocidos, no son recordados actualmente por los músicos, por lo que suele decirse que son de autor desconocido.

40 La percusión de grupos de gaitas y tambores se compone generalmente de maracón, alegre, llamador y tambora. Cuando son grupos de gaitas largas tienen además gaita hembra y gaita macho, mientras que los grupos de gaita corta tienen una sola denominada “machiembriá”. El maracón es una maraca grande que suele tocar la misma persona que toca la gaita macho. El alegre es un membranófono que tiene la función de tambor principal, el llamador es uno más pequeño que funciona como acompañante y el bombo es un bitembranófono de sonido más grave. Para más información se puede consultar y la Cartografía musical publicada por el Ministerio de Cultura en los Ejes de Música tradicional/Músicas Caribe Occidental/Gaitas (<http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3>).

3.8 Otros géneros

En el track 12 encontramos un tema que grabó la Banda Maria Varilla en 2008, titulado La tanda. Este incluye partes de piezas de géneros musicales diversos que han sido adaptados a la banda en este arreglo. Luna Barranquillera (Cumbia de orquesta de Esther Forero) [0:10 – 1:29], Carmen de Bolívar (Porro de orquesta de Lucho Bermúdez) [1:30 – 2:34] , 039 (Paseo vallenato de Alejandro Durán) [2:35 – 4:04], Paola (Champeta de El Sayayín) [4:12 – 5:50] y Avelina (Merengue de autor desconocido) [5:51 – 8:33]. Como vemos, las melodías suelen ser “repartidas” entre los instrumentos para darle forma a las secciones mientras que la percusión se adapta a los requerimientos de cada pieza.

3.9 Recapitulación

Para retomar, el Porro palitiao, el Fandango, el Porro tapao, la Puya, el Paseo hacen parte del repertorio de “Porro”, en ocasiones también llamado “Porros y fandangos”. La valoración a cada uno de estos géneros y su grado de representatividad en el sistema, como he dicho, son distintos. Este aspecto será retomado con detalle en los capítulos siguientes; sin embargo, desde ahora puedo decir que esas características influyen para determinar la frecuencia de su aparición en las ocasiones. Por ejemplo, la representatividad de los Fandangos y muy especialmente de los Porros palitaios hace que, dentro de ese repertorio, su frecuencia de aparición sea mayor respecto a los otros géneros en los espacios donde se juega una idea de representación hacia el exterior.

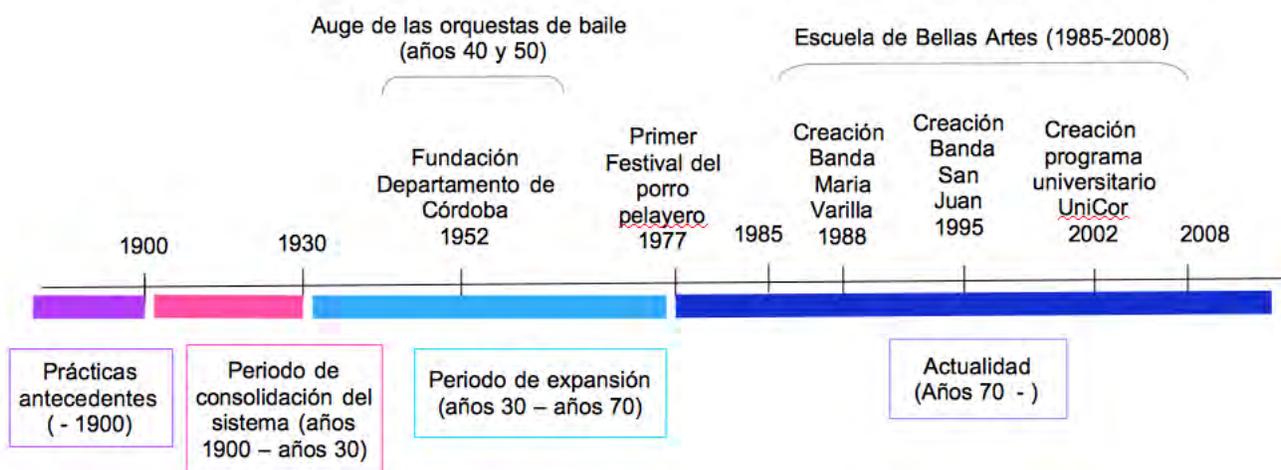
Además, como describiré más adelante, las piezas que hacen parte del repertorio de “obras clásicas” -al que no solamente pertenecen valeses y foxtrots, sino también marchas, pasodobles y pasillos- en la actualidad se tocan muy poco y resultan, además, poco representativas del sistema al exterior de él. Lo mismo sucede con las piezas de otros géneros que no se consideran propios y que vienen de circuitos de consumo más comerciales. Sin embargo, estos últimos tienden a estar cada vez más presentes en ciertas ocasiones en donde no entra en juego una búsqueda identitaria de manera directa.

Capítulo II. Agentes e instituciones que influyen en la construcción de imaginarios que también construyen: Recuerdo y olvido, la memoria entra en juego.

A través de la observación de algunas situaciones que han tenido lugar en las últimas décadas, es posible reconstruir y revisar las memorias de la gente de San Pelayo, que se alimentan tanto de experiencias vividas en carne propia como de recuerdos que son fruto de la transmisión, en un proceso selectivo que en ocasiones decide olvidar. Además, se puede ver también la manera en la que los sucesos se hacen presentes en diversas memorias -unas más legitimadas que otras, unas más difundidas que otras-, las cuales se entretajan y construyen a su vez los pasados sobre los que se fundamenta la existencia en el presente.

Así pues, gracias a la acción de ciertos personajes -que también conforman instituciones-, se han puesto en debate las posturas que empiezan a tomar niveles de credibilidad y, gracias a procesos de negociación, se posicionan en algún punto como las versiones más compartidas y comúnmente expresadas por la comunidad. En palabras de Elizabeth Jelin, “actores y militantes 'usan' el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer/convencer/transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada” (Jelin, 2002: 39)

Veremos entonces cómo, en la búsqueda del establecimiento de elementos que cohesionaran socialmente a un grupo que a mediados del siglo XX se conformó como entidad territorial, han tenido lugar procesos de memoria que se constituyen en fuente de vínculo e identificación regional. Presento entonces, para empezar, una línea del tiempo que puede guiar la lectura pues muestra algunos de los sucesos más importantes que hicieron parte de estos procesos y que irán apareciendo a lo largo del capítulo.



1 La fundación del Departamento de Córdoba y su desarrollo regional

Durante las décadas del 50 y el 60, la región Caribe colombiana sufrió importantes cambios a nivel de división política por la fundación de cuatro nuevos departamentos. Entre ellos, el Departamento de Córdoba fue el primero en separarse del antiguo Bolívar Grande. Según Corredor Prins (1999),

Córdoba fue creado mediante la Ley 9a. de diciembre 18 de 1951 y comenzó su vida política-administrativa el 18 de junio 1952 en razón de haberse dispuesto así en la ley para los efectos de que dentro de ese número de meses se llevase a cabo la organización del Departamento. (p.113)

La fundación del Departamento obedeció a intenciones de políticos del momento, quienes con argumentos diversos impulsaron la iniciativa en la Cámara y en el Senado de la República desde el año 1948. Sin embargo, incluso desde la primera década del siglo XX se registraban intenciones similares que pueden observarse, por ejemplo, en un discurso del general Rafael Uribe Uribe en el que comentaba que el departamento de Bolívar tenía una extensión de territorio que merecía ser dividida en dos. Durante las décadas posteriores se fundaron en Montería al menos dos juntas Pro-departamento en 1939 y 1949 con el objetivo de cocinar la idea que finalmente tendría como resultado la fundación del mencionado Departamento, el cual en su momento tenía posibilidad de ser llamado Sinú, Entreríos o Córdoba, este último en homenaje al prócer de la independencia José María Córdova⁴¹ (Corredor Prins, 1999, p.114-115).

Las razones que argumentaban los políticos, además de la extensión territorial, tenían que ver con la precariedad de las vías de comunicación, instituciones de salud, energía eléctrica, entidades educativas, y acueductos y alcantarillados, además de la necesidad de mejoramiento en los procesos para el desarrollo agrícola y ganadero de la región (Serpa, 1978, p. 6). En pocas palabras, el próximo a nacer departamento de Córdoba reclamaba un abandono por parte de la administración departamental que tenía sede en Cartagena y que a su vez dependía de un gobierno central con evidentes dificultades para hacer presencia en las regiones periféricas, debido a la precariedad de sus carreteras y otros medios de comunicación como el fluvial y el de tren (Meisel, 1994).

Es así que, a través de la ley número 9 de 1951, se creó el departamento de Córdoba,

formado por el territorio de los siguientes municipios del departamento de Bolívar: Montería, San Carlos, Ciénaga de Oro, cereté, San Pelayo, Chimá, Momil (Purísima), Chinú, Lorica, San Bernardo del viento, San Antero, San Andrés de Sotavento, Sahagún y Ayapel, con los límites que actualmente tienen. (Serpa, 1978, p. 9).

41 El apellido del prócer, al parecer, se escribía con *v*, mientras que el del departamento fue establecido con *b*. Este hecho generaría algunas disputas que incluso se discuten hoy en día.

La fundación del departamento motivaría también la creación de símbolos que permitieran la identificación de una nueva entidad político-administrativa, entre los que estuvieron la bandera, el escudo y el himno. La bandera simboliza, según Manuel H. Pretelt quien la estableció como tal con motivo de unos juegos atléticos nacionales, el agua de los ríos y el mar en el color azul, la paz y el deseo de cese en las luchas partidistas en el color blanco, y la tierra y la esperanza en el color verde (Martínez, 1986, p. 16).

Por su parte,

El escudo está orlado por la Bandera Colombiana y se divide en dos campos por una raya horizontal. En el campo superior está la figura del general José María Córdova. En el inferior, un jaguar, símbolo mágico religioso de los Zenúes, primitivos pobladores del Sinú, el San Jorge y las sabanas. Sobre la orla tricolor se encuentra escrita la expresión latina OMNIA PER IPSUM FACTA SUNT, cuya traducción es:

- todas las cosas fueron hechas (o se hacen) por sí mismas.
- todo lo que somos (o tenemos) es producto de nosotros mismos.

El contenido de esta frase se utiliza para resaltar la fertilidad y fecundidad de las tierras de Córdoba. (Martínez, 1986, p. 8)

Vemos allí la intención de integrar la figura del libertador Córdova con una representación de los zenúes, indígenas que poblaron la región antes de la llegada de los conquistadores y que se constituyeron, sin duda, en uno de los símbolos para la identidad regional.

Para terminar, el himno fue compuesto en 1952 por Miguel Angel Dechamps con letra del poeta Rafael Grandett. Sin embargo, solamente en 1977 esta pieza musical fue oficialmente aceptada como himno del departamento. Dechamps, además, había sido contratado en 1951 para organizar la primera banda departamental con la cual inició labores seis meses después cuando hubo encontrado a los músicos indicados. “El entusiasmo colectivo que tenía la ciudadanía por la creación del departamento se acrecentó con la conformación de la Banda y con las piezas musicales que empezaron a montar” (Martínez, 1986, p. 19).

En resumen, la fundación del departamento de Córdoba daría pie a la conformación de una serie de elementos que buscaban dar sentido a la nueva entidad territorial.

Entre las medidas propiamente cívicas figuran el diseño de las insignias departamentales, el establecimiento de la instrucción patria obligatoria (“hora cultural Córdoba”) y de manera más general, la elaboración de un discurso cordobés, que buscaba sus raíces en un pasado legendario (los zenúes) y se proyectaba hacia ideales de modernización y de integración a la sociedad global (en lo

económico, en lo político, en lo educativo, en lo administrativo, en lo cultural). (Ocampo, 1993, p. 122)

Este acontecimiento, sin embargo, es poco nombrado por la gente que podría recordarlo en San Pelayo, para quien pareciera haber pasado inadvertido. Por su parte, los textos escolares de historia suelen nombrarlo como el hecho final, dando la impresión de haber logrado con él el objetivo mayor para el desarrollo de su región. A manera de apoyo a esta noción, generalmente se encuentran detalladas explicaciones sobre la cultura Zenú, el grupo indígena que habitó la zona en época prehispánica.

2 La acción de los folcloristas

Nadie, como estos personajes, ha tenido mayor intención de traer a la vida algo que para ellos estaba en vías de desaparición: la música *tradicional* de las bandas pelayeras. Sus publicaciones y discursos y sus incansables acciones han estado encaminadas a que los músicos recuerden aquello que sus antecesores hacían y a que la gente lo aprecie. Además, han perseguido el objetivo de que estas prácticas tengan una presencia activa en la vida cotidiana de la gente de la región. Para Elizabeth Jelin ellos serían los “emprendedores de la memoria”, pues “la gestación de una cuestión pública es un proceso que se desarrolla a lo largo del tiempo, y que requiere energías y perseverancia. Tiene que haber alguien que lo promueve, que empuja y dirige sus energías al fin deseado” (2002, p. 49).

2.1 Folcloristas tempranos

El folclorismo, como he dicho antes, llegó a Colombia de manera tardía respecto a otros países de América Latina, sin embargo, su impacto fue muy profundo (Miñana, 2000). Según Nieves Oviedo, además, se implantó primero en la región andina (en el centro del país) y posteriormente llegó a la región caribe (2008: 54). Es así que el ambiente folclorista que se vivía en los años 60 y 70 en Colombia a partir de la creación del "Centro de Estudios Folklóricos y Musicales" en 1959 y la difusión de la obra de Guillermo Abadía Morales especialmente, tendría correspondiente efecto en el naciente departamento de Córdoba.

Según Fortich (2013), los primeros estudios sobre el folclor cordobés fueron llevados a cabo por Víctor Maussa Galván y Guillermo Valencia Salgado. Relata el autor, sin especificar la fecha, que en una ocasión “Quico” Maussa convocó a tres bandas en San Pelayo para hacer la selección de una agrupación que sería invitada a la Feria de Manizales. “De esta correría surgen las primeras grabaciones de las obras tradicionales del Sinú” (1994: 122). Sin embargo, el objetivo de viajar se vio

truncado por la reticencia de los músicos a subirse en el avión, teniendo que trasladarse el propio Maussa junto con otros músicos. De este investigador, sin embargo, no quedaron escritos que proporcionen mayor información acerca de las investigaciones que realizó. Expresa Fortich, por ejemplo, que Maussa decía haber escrito una biografía de Alejandro Ramírez Ayazo, uno de los directores de las primeras bandas de San Pelayo, documento que hasta el momento no se ha encontrado.

Por su parte, Guillermo Valencia Salgado “el compae Goyo” (1927-1999), nacido en Montería, fue un activo poeta, escritor, compositor, gestor cultural e investigador que escribió el libro *Córdoba, su gente y su folclor* (1987), al lado de numerosos artículos y ensayos donde son relatados sus alcances investigativos. Él y Maussa, además, tuvieron un programa de televisión llamado “Acuarelas costeñas” entre 1955 y 1957, en el que, personificando campesinos de la región, realizaban dramatizaciones con tinte regional.

Guillermo Valencia Salgado, el Compañero “Goyo”, mantuvo siempre un compromiso con la vital experiencia de la memoria, reconociendo a quienes como él contribuyeron y contribuyen a darle sentido de pertenencia a los cordobeses, concepto éste que se fue aprendiendo desde principios de los años cincuenta por cuanto esta entidad territorial apenas se concretaba mediante la ley 9 del 18 de diciembre de 1951, estableciendo límites políticos, administrativos, espaciales y culturales con relación al departamento de Bolívar. Una tradición centenaria identifica como sinuanos a los pobladores de la región bañada por el Río Sinú y habitada milenariamente por los zenúes (Fortich, 2013: 147).

Varias anécdotas rodean la vida de este reconocido folclorista, quien en una meritoria labor, hizo los primeros avances en investigación de la cultura popular cordobesa bajo una mirada folclorista que en ese momento estaba muy vigente. Vale la pena leer apartes de la siguiente historia, contada por Fortich, en la que se hace evidente la posición de abanderado departamental que tomó “el Goyo”, tanto al interior de su región como en la inminente necesidad de inscribirse en un movimiento folclorista nacional, en ese momento instaurado especialmente por Guillermo Abadía Morales.

Francisco Espitia Junco, uno de los fundadores del Festival del Porro en San Pelayo, cuenta que siendo estudiante de Agronomía en la Universidad de Córdoba, participó como integrante de la delegación de esa institución en el Festival Folclórico Universitario Nacional que se realizó en el año de 1968 en la ciudad de Medellín. La delegación estaba encabezada por el doctor Guillermo Valencia Salgado, cuyas ideas y conceptos de la identidad regional orientaron la música, el vestido, oralidad y en general, la cultura sinuana que debían representar en el evento... Manuel Zapata que

conocía los criterios que poseía el Maestro Abadía en esta materia, llamó al Goyo en privado, y le dijo que la música que llevaban no era folclórica, razón por la cual tuvieron que hacer ajustes a las presentaciones... Otra corrección que había que hacer era cambiar el acordeón piano por un acordeón de botones. Según el maestro Abadía el acordeón piano es una versión muy moderna y por tanto ella no se ajusta al concepto de folklore como lo entendía Abadía... En la primera presentación que el grupo de la Universidad de Córdoba hizo, los integrantes se presentaron con zapatos tacón cubano, pantalón caqui y camisa campesina del Sinú. Manuel le dijo a Guillermo Valencia Salgado que así no iban a ganar (Fortich, 2013: 209-210).

Así pues, *Córdoba, su gente y su folclor*, cuya primera edición fue en 1987, expone de manera sucinta una definición de *folclor* que retoma a Javier Ocampo López, Guillermo Abadía Morales y Néstor Lemos, para finalmente expresar que según él “exige perentoriamente estos requisitos: a) que sea vigente por más de una generación, b) que sea espontáneo y se transmita de generación en generación, c) que no tenga autor conocido” (p. 43). A partir de allí describe a través de una taxonomía los elementos de lo que denomina folclor musical, folclor coreográfico, folclor literario y folclor demosófico de la región. Vale la pena resaltar que no sólo se ocupa de la práctica musical de las bandas pelayeras sino también de otras prácticas, tanto musicales como de otros campos, que en ese momento tenían lugar en el departamento de Córdoba.

Este libro es, como vemos, una publicación convencional de folclor. En él hay descripciones detalladas y tajantes de fenómenos que cobraban sentido en una intención de identificación regional sin entrar a hacer lecturas profundas o análisis minuciosos que no suelen aparecer en ese tipo de documentos. Su preocupación por el origen se hace evidente cuando traza líneas directas al pasado para intentar explicar la existencia del Porro e incluso de su mismo nombre.

Guillermo Valencia es un personaje que todavía se recuerda entre la gente, en especial entre los músicos mayores. Se le debe a él el nombre que en la actualidad se le da a los Porros palitaios que, según se dice, antes se denominaban simplemente Porros pelayeros. Además, tal parece que él y Victor Maussa tuvieron la iniciativa de dar reconocimiento a San Pelayo como la cuna de los talleres musicales en los que se crearon los primeros porros.

2.2 Folcloristas de presencia actual en la región

A nivel regional hay otros autores que han escrito, con mayor o menor éxito, sobre las bandas pelayeras y la cultura cordobesa en general. Augusto Amador Soto, periodista de profesión, ha publicado al menos *Cultura del Porro (2000)* y *La Cordobesía: integridad cultural de Córdoba (1996)*. Estos

textos, que según el mismo autor tienen un carácter didáctico, están escritos en un tono bastante informal y se basan en experiencias empíricas que muchas veces son cuestionadas por los músicos, quienes no encuentran en ellas mayor signo de veracidad. El lenguaje que utiliza difiere de aquel que los propios actores comparten y su poco conocimiento técnico musical se hace evidente en su discurso que, a ojos de la mayoría de los músicos, des-informa. Sin embargo, este autor es frecuentemente invitado a dictar charlas y conferencias e incluso a ser parte del jurado de algunos concursos de la región⁴².

Otras publicaciones de clara mirada folclorista son *El músico de banda (1980)* de Alberto Alzate y *Cultura y sinualogía (2002)* de José Luis Garcés (1948 -). El primero describe al músico como el personaje campesino, pobre, empírico y soñador, cuya posición socioeconómica lo fuerza a tener duras faenas de trabajo y a usar la música como medio complementario para la supervivencia. Además, concluye que en estos personajes está “el caldo de cultivo” de la cultura cordobesa. Garcés, por su parte, se concentra en describir en su libro los elementos que dan forma a la “sinualogía”, una suerte de sentimiento colectivo que se asienta en la región bañada por el Río Sinú y que, por supuesto, tiene a las bandas pleyeras como uno de sus pilares.

Por último, hay algunos artículos publicados en los últimos años que han causado cierta controversia y que han intentado en cierta medida desligarse de las posturas puramente folcloristas aunque siguen bebiendo de ellas para hacer revisiones de aspectos que, según los autores, han sido tratadas de manera equivocada por los anteriores investigadores. Ellos, entonces, expresan la necesidad de volver a los “verdaderos orígenes”, en una incesante búsqueda por la autenticidad. El primero, *Ni palitiao ni tapao (2006)* de Manuel Medrano Barragán, quien afirma que “se profana la tradición” cuando se le dan esos nombres a los dos géneros que, según él, deberían ser uno solo. En su opinión, esas designaciones fueron títulos artificiales que en un momento se establecieron y que han permanecido especialmente gracias al Festival de San Pelayo. Sin embargo, el autor no brinda argumentos contundentes pues, siendo que su juicio es meramente musical, podría apoyarse en un análisis estructural que lo demostrara. Pero el autor se limita a nombrar algunos personajes reconocidos que apoyan su planteamiento y a promulgar la necesidad de regresar a “nuestra propia senda”. Unos años después Argemiro Arteaga Arteaga publicó *El Porro Palitiao y el Porro Tapao: un análisis epistemológico de su teoría morfológica (2010)*, artículo en el que se preocupa por dar una explicación alterna a la que otros autores han dado sobre los nombres de estos dos tipos de porro y afirma, apoyando al anterior, que estas denominaciones son inventos que no corresponden con la realidad de su vivencia personal

42 Debo decir que, al menos en el tiempo en que he asistido al Festival Nacional del Porro en San Pelayo, Augusto Amador Soto no ha sido invitado a realizar estas labores, pero esto sí ha ocurrido en otros festivales de la región.

como músico y compositor.⁴³

El último es un texto de Jesús Paternina Noble titulado *Sin bombos y sin platillos* (2014) que fue publicado en la revista *Expectativa* además de haber sido difundido por el autor en varias charlas sobre el tema. El artículo, del que hablaré con más detalle un poco más adelante, es una crítica a los planteamientos de William Fortich ante la centralidad que otorga a Alejandro Ramírez y Pablo Garcés, destacando a su vez la figura de Primo Paternina, un músico que según el autor es el verdadero compositor de los porros de las primeras bandas de San Pelayo.

2.3 Folcloristas de presencia actual en San Pelayo

Otros estudios de carácter local, como los del “Compae Goyo”, William Fortich... por su mayor delimitación y por la inserción de sus autores en el medio, logran una mayor profundidad y un tono más vivencial y afectivo: son los recuerdos y experiencias personales organizados y sistematizados (Miñana, 2000: 6-7).

Particularmente en San Pelayo encontramos en otra generación y en una postura diferente, aunque bebiendo de los planteamientos anteriores, a William Fortich Díaz, investigador nacido en San Pelayo, quien hace parte del grupo de jóvenes que en 1977 decidió fundar el Festival del Porro Pelayero -después llamado Festival Nacional del Porro-. Como lo dice Miñana, la naturaleza local de Fortich hace de él una fuente cercana y verosímil de los fenómenos que documenta, además de su profesión como historiador que legitima su quehacer.

Su obra *Con bombos y platillos* (Primera edición 1994; Segunda edición 2013) es quizás la más citada y consultada cuando se habla de la práctica de las bandas pelayeras. Este libro expone una propuesta sobre el origen de las bandas pelayeras y del Porro, y recopila acontecimientos biográficos de algunos personajes que han ayudado a conformar el mito fundacional más comúnmente aceptado. Además, describe con claridad la fundación del Festival y da un interesante panorama de lo que sucedió en él durante los primeros años.

William Fortich es un personaje controversial. Siendo quizás el investigador vivo más experimentado de la región, su obra es merecedora tanto de críticas como de profunda admiración. Pero nadie puede negar su incansable energía para trabajar en todo tipo de proyectos y estar al tanto de lo que sucede en

43 Según Arteaga (2010), la denominación de “Palitiao” corresponde a la ejecución del redoblante durante la sección de la Bozá, y no a la del bombo como normalmente se piensa. Para él “si al porro palitiao le quitan el golpe sobre las tablitas sigue igual rítmica y melódicamente, pero si le quitan el redoblante pierde inmediatamente su autenticidad y la fuerza rítmica de su esencia” (p. 9).

torno a la cultura local. Es, además, presidente de la Fundación Festival Nacional del Porro⁴⁴ y miembro de la Academia de Historia de Córdoba; conduce un programa de radio y tiene varios libros en proceso. Constantemente escribe en *blogs* o incluso en su muro de *facebook* sobre acontecimientos que generan interesantes discusiones entre la gente y mantienen viva la preocupación por lo que sucede en la región. Puedo decir que su interés por el bienestar de la comunidad es evidente y su discurso, en la actualidad, comprende la visión de fenómenos complejos que se hacen presentes a través de la diversificación y la constante actualización de la práctica de las bandas pelayeras. En suma, su trabajo merece ser reconocido como un importante esfuerzo por “historizar la memoria” (Jelin, 2002: 69), a través de la recopilación de testimonios de la gente de la región y, particularmente, de San Pelayo.

Además de los anteriores, en San Pelayo hay otros personajes que se consideran conocedores de la cultura. Entre ellos algunos de los también fundadores del Festival quienes, a pesar de que no han publicado libros como Fortich, se han convertido en referencia para hablar sobre las bandas a nivel local, como Vladimiro Angulo Madera, abogado de profesión, y Edgardo Hernández Galván, ingeniero. En cuanto a la danza hay al menos dos mujeres que se consideran conocedoras del tema: La profesora Josefa Mendoza, directora de la Danza Las Aguadoras; y la profesora Margarita Cantero, directora de la Danza Catalina de Carrillo (corregimiento de San Pelayo). Pero éstos no son los únicos. A su lado hay otras personas que con orgullo hablan de su patrimonio y se preocupan por discutir, analizar y transmitir ideas sobre las bandas pelayeras, su origen y antecedentes, y su desarrollo.

Resulta interesante que muchos de los autores mencionados no tengan una práctica musical constante -con excepción de Medrano y Arteaga. Sin embargo, Miguel Emiro Naranjo⁴⁵, trompetista y director de la banda 19 de marzo de Laguneta, publicó hace poco un libro titulado *La verdad acerca del porro* (2013) al que resulta muy difícil acceder porque, al parecer, se editaron pocas copias. Sin embargo, el contenido de su último borrador ha circulado en las redes sociales gracias a uno de sus hijos y en él se puede ver un texto anecdótico y sumamente sentimental que se preocupa, como muchos otros, por promulgar la “verdadera esencia” del porro. Con esto indica el autor que otras personas han dado información errónea, y que él, siendo músico -y no cualquiera- tiene el conocimiento suficiente para rectificarla. No obstante, sus argumentos son poco contundentes y se enfocan en trazar líneas a un pasado aún más remoto, reciclando ideas de los folcloristas antes mencionados. Para empezar, lanza una definición de Porro que es la siguiente:

El Porro es un género musical de compás binario, de ambiente ceremonial y festejante, de cadencia

44 Fundación que se creó en los últimos años con el ánimo de organizar el Festival desde una postura ajena a la alcaldía del Municipio dejando a un lado los intereses económicos. El grupo, conformado por personas de la sociedad civil, tuvo la oportunidad de hacerlo durante los años 2009, 2011 y 2012.

45 Sobre él y la banda hablaré en detalle en el apartado sobre el Festival.

apacible y relación compleja de sentimientos encontrados. Su tri etnia infunde alegría, entusiasmo, convivencia, y vitalidad (Naranjo, 2013: 17)

Después hace un esfuerzo por situar al Porro como una práctica de grupos de indígenas y afrodescendientes que, según él, ya lo tocaban antes de la llegada de los instrumentos metálicos. Por ello hace una “clasificación etnográfica del porro” nombrando un Porro negro, un Porro indígena, un Porro zambo o mulato y un Porro mestizo⁴⁶, según el grupo que lo interprete. Además, expone una línea de “evolución interpretativa del porro” en la que sitúa su origen en los grupos antes mencionados, pasa por el porro de las bandas pelayeras, de las orquestas y otros grupos y llega, finalmente, a hablar de “porro clásico o sinfónico” y “porro experimental o fusión”.

Así, en una postura claramente folclorista, Naranjo refuerza imaginarios sobre una conexión ancestral que no puede demostrar con claridad y posiciona al porro de bandas pelayeras en una línea influenciada por ideas evolucionistas etnocéntricas que le dan legitimidad a su supuesta precariedad. El libro además contiene ensayos de otros autores que gozan del reconocimiento de Naranjo y que refuerzan a su vez la valoración que se le da a este personaje.

2.4 La labor

Como vemos, desde los años 60 y hasta la actualidad los folcloristas han ayudado a forjar imaginarios alrededor de la práctica de las bandas pelayeras desde una mirada que refuerza el anhelo de un pasado que, para ellos, fue mejor. Estos imaginarios han sido y siguen siendo constantemente alimentados por ideas como su incesante búsqueda por el “verdadero origen” de la práctica en cuestión, su necesidad de desentrañar la manera en la que, según ellos, las expresiones antecesoras transitaron hacia ella y su valoración suprema a ciertos elementos que consideran parte de una etapa de oro la cual se ha encarnado en un mito fundacional.

Es así como, a través de mecanismos como la distribución de libros y otros documentos, la presencia en festivales -como jurados, ponentes e incluso como fundadores y organizadores- y la creciente presencia en medios virtuales como *facebook*, estos y otros personajes se han dado a conocer como poseedores de anécdotas, datos e incluso objetos que los legitiman, implantando así un pensamiento de marcada tendencia folclorista que es mayoritariamente aceptado y valorado en la comunidad.

Mucho se ha dicho acerca de los beneficios o prejuicios que estos folcloristas pueden haber causado en

46 La utilización de estos términos se debe seguramente a conceptos generales sobre el mestizaje durante la colonia, según los cuales un zambo era el hijo de un negro y un indígena, un mulato el hijo de un español y un negro, y un mestizo hijo de español e indígena. Sin embargo, Naranjo los utiliza aquí para designar agrupamientos entre negros e indígenas como “mulato” o “zambo” y agrupamientos entre los tres grupos (españoles, indígenas y negros) como “mestizo”.

los actores de la cultura local e incluso en las estructuras musicales como tal. Para mí no es este un espacio de apoyo o crítica a la labor de quienes, a mi modo de ver, han dado lo mejor de sí desde sus posibilidades para procurar un desarrollo que consideran favorable para la práctica de las bandas payeras y en especial, para su conservación. Sin embargo, sí vale la pena sacar a la luz la constante reproducción de paradigmas que han permeado el pensamiento de la comunidad misma y que, como lo demuestra la existencia de imaginarios sobre *lo tradicional*, funcionan como una suerte de dispositivos de meta-descripción de la cultura capaces de explicar la incuestionable valoración de ciertas prácticas. Ya lo dice Miñana cuando plantea que en Colombia

Cuestionar, interrogar el concepto de folklore y las elaboraciones que de la cultura tradicional han hecho los folkloristas bajo ese mismo nombre, es herir la sensibilidad popular, es negar la identidad, las raíces, los valores “propios” de la cultura colombiana, es ser un apátrida que – en determinados contextos- merece ser linchado, o al menos excluido. (2000: 3)

Pero, reitero, los folcloristas son solamente unos de los agentes que han estado presentes en la conformación de imaginarios y, por ende, en la consolidación de ocasiones de la vida cotidiana de esta comunidad. Debe pensarse también que ante la predominancia de su postura resulta difícil, incluso hoy en día, abrir debates que aporten desde una mirada crítica diferente sobre los fenómenos complejos debido a que la mayoría de los actores del sistema se han encargado de aceptarla y naturalizarla.

3 El mito fundacional de la música de bandas payeras

Según algunos investigadores locales (Fortich, 1994; Valencia Rincón, 1999), la música de bandas payeras nació de la conjunción de diversas circunstancias que se dieron en la región del valle del Río Sinú a finales del siglo XIX. El contacto entre diversas expresiones musicales, sumado a la existencia de ciertas necesidades en el entorno, dio fruto a la consolidación de un repertorio que desde entonces ha caracterizado a las bandas payeras. Así, parece haber una relación íntima entre la dotación instrumental y el repertorio que, al menos en sus estructuras nucleares, conforma un vínculo estrecho de difícil disolución.

Para entender las maneras en las que este mito fundacional repercute y se actualiza en los relatos actuales, resulta interesante hacer un rastreo de los procesos que ocurrieron en dicha conformación según varios autores locales y los relatos de algunas personas de San Pelayo. William Fortich Díaz, es quizás el investigador que más ha trabajado al respecto recopilando anécdotas y datos que según él configuran el relato del nacimiento de esta práctica. Sin embargo, Guillermo Valencia Salgado (1987) propuso también una perspectiva en la que intenta separar el origen de las estructuras musicales y el de

las bandas. Por otra parte, publicaciones y discusiones más recientes han empezado a criticar a estos autores buscando un último aire de autenticidad.

En términos generales el mito fundacional propone que algunas músicas locales, vinculadas a minorías indígenas o afrodescendientes, entraron en un proceso de adaptación al formato instrumental de las bandas de vientos antes dedicadas a actividades marciales o de fiestas de salón. Sin embargo también hay un reconocimiento de prácticas venidas de ámbitos fuera de lo regional. Este tránsito tuvo sentido, al parecer, gracias a la posibilidad que daban los instrumentos de viento para aumentar el volumen en la emisión de sonido en los espacios donde antes amenizaban fiestas los grupos mestizos que estaban conformados especialmente por instrumentos de viento como las gaitas, de percusión como algunos tambores y maracas, y también por cantos.

Es así que, la adaptación y mezcla de ciertos elementos junto con la creación de nuevas estructuras darían pie a la conformación de todo un cuerpo de prácticas que incluyó tanto hechos musicales como situaciones procedimentales alrededor de ellas. Así, elementos como la variación e improvisación melódica, ciertas combinaciones instrumentales y la tendencia responsorial, entrarían a hacer parte de las expresiones que en ese momento se encarnaron en el Porro palitiao, género musical que desde ese momento se instauró como elemento nuclear del sistema. De hecho, la denominación Porro, de manera general, agrupa hasta la actualidad a otros géneros musicales que también hicieron presencia desde el inicio en este sistema como el Porro tapao, el Fandango, la Puya y el Paseo.

3.1 Prácticas musicales consideradas antecedentes

Una de las preocupaciones de los investigadores locales es establecer las prácticas musicales que fueron antecesoras del Porro, para así desentrañar su origen. Fortich propone a la música de grupos de gaitas y tambores y a los bailes cantados de bullerengue como los principales elementos que fueron adaptados a los nuevos formatos, pero añade la llegada de músicos que habían estudiado con maestros extranjeros como el elemento que permitió la inclusión de expresiones musicales foráneas (Fortich, 1994).

Por su parte, Guillermo Valencia hace énfasis en un origen bastante más remoto de estas prácticas musicales, trazando vínculos con lo que él denomina la “cultura restafricana⁴⁷ en América” y nombra algunos “antecedentes próximos” dentro del complejo de los bailes cantados (1987: 64-68), entre los cuales está el Bullerengue. Además, establece el origen de las bandas de viento de manera separada, para finalmente llegar a la conjunción de ellas con la práctica musical del Porro.

⁴⁷ Con el término “cultura restafricana”, Valencia Salgado se refiere a una serie de prácticas que las personas traídas de África occidental como esclavos habrían cultivado en América, y que se habrían mantenido prácticamente en secreto por la incomprensión de religiosos y administradores.

No obstante, las versiones del mito de origen suelen evitar reconocer que ciertas prácticas y repertorios que existían en las bandas de vientos predecesoras se mantuvieron de manera paralela conformando lo que hoy en día se denominan “obras clásicas”, las cuales siguen haciendo presencia en determinadas ocasiones. Vale la pena registrar las prácticas que según los dos autores hacen parte de los antecedentes.

3.1.1 La música de gaitas y tambores

William Fortich retoma el trabajo de George List (1969) para afirmar que las tres culturas reconocidas en el proceso de mestizaje durante la colonia (europea, indígena y africana) dejaron huellas que, según él, son rastreables en las prácticas actuales. Más aún, List establece que cada una de ellas permeó en proporciones distintas y que la cultura europea fue la que predominó, seguida de la africana y dejando al final a la indígena.

Apoyado pues en List, Fortich afirma que la gaita es uno de los pocos instrumentos netamente americanos que sobrevive hasta la actualidad, y, haciendo una somera descripción de sus prácticas actuales en el complejo de la Cumbia, señala que

En observaciones que hemos realizado de manera sistemática, encontramos el origen del porro en relación con los conjuntos de gaiteros. La prueba más fehaciente la tenemos cuando el análisis del llamado Porro Pelayero nos llevó a descubrir que lo que se llama “Bozá” es el antiguo porro de los gaiteros que ha servido de núcleo para que músicos con relativa formación académica lo desarrollaran. Así surgen los porros clásicos de Córdoba a principio de siglo XX. (2013: 26)

Por otra parte, el género de Puya se considera una adaptación del mismo género tocado en grupos de gaitas y tambores, afirmación que resulta de observar la práctica actual en los dos formatos instrumentales. De hecho, dado que el tránsito más lógico parece haber sido de la gaita al clarinete, algunas de las puyas en banda -incluso entre las que han sido compuestas directamente para el formato- son tocadas por un clarinetista solista, con el único acompañamiento de los trombones y la percusión de la banda.

Sin embargo, vale la pena preguntarse si efectivamente las prácticas actuales de los grupos de gaitas han sido tan estables como para poder hacerse con ellas una comparación certera. Desde mi punto de vista, pensar en cómo sonaban estos grupos hace cien años o más es una tarea compleja que requiere en sí misma una reconstrucción seria. Sin embargo, la música de gaitas es pensada como la fuente de casi todas las músicas del Caribe, idea alimentada precisamente por esta imagen de “primitivismo”, por lo que en general la gente reconoce que han cambiado poco durante las décadas de su vida.

Resumiendo, dice Fortich: “nos inclinamos a creer que el porro surge en los conjuntos de gaiteros (gaitas largas, cortas o traversas) o gaiteros atravesados, no solamente por los datos mencionados sino porque los porros más tradicionales del Sinú que interpretan las bandas de música son 'palitaios” (2013: 31). Así, el género del Porro palitiao que es considerado el más representativo del sistema, exhibe una innegable conexión con la práctica de las gaitas y tambores que, en su calidad de “primitiva” (o al menos más “primitiva” que la de las bandas pelayeras), legitima la condición de *tradicional* adjudicada al género.

3.1.2 Los bailes cantados

Fortich Díaz y Valencia Salgado concuerdan en pensar las prácticas de los bailes cantados como un antecedente importante del Porro, destacando de éstos la práctica responsorial vinculada generalmente a las comunidades afrodescendientes. Este complejo incluye varias prácticas de cantos acompañados únicamente por instrumentos de percusión, algunas de las cuales son nombradas por Valencia: el bullerengue, el baile macho, el fandango cantado y el baile andé o baile aporreado.

Hemos dado a entender que ellos seguían una misma temática melódica-rítmica-plástica, y que posiblemente el Baile Aporreado, con el tiempo, iría a influir en la danza del porro palitiao, o que esta danza lo involucraría en su estructura. Creo también que cuando este ritmo recibe el aporte indígena de las gaitas y traveseros va a surgir el llamado porro zambo.⁴⁸ (Valencia, 1987, p. 68)

De esta forma se plantea la influencia de la cultura afrodescendiente en elementos rítmicos de la percusión e incluso se vincula el nombre tanto del género musical *Porro* como del complejo mismo, al golpe de la *porra* en el baile *aporreado*. Por otra parte, al referirse al género musical Fandango⁴⁹, dice William Fortich que “la relación del fandango con el Bullerengue, mapalé y otros, nos lleva a afirmar que aquel es más de origen africano que el porro y la cumbia” (2013: 41). Así parece establecer en el Fandango una conjunción de elementos distinta a la del Porro (Palitiao), en donde predomina el elemento afro.

Pero además, prácticas de baile venidas del complejo de los Bailes cantados parecen ser, según Fortich, antecedentes directos del Fandango Danza (llamado así por Fortich para diferenciar la fiesta llamada Fandango del género musical).

48 Cuando Valencia Salgado nombra el “porro zambo” posiblemente se refiere a conceptos sobre mestizaje en la colonia, al igual que en el caso nombrado anteriormente. Según estos conceptos se denominaba “zambo” al hijo de un negro y un indígena.

49 Es importante recordar que la palabra Fandango designa un género musical y también una ocasión festiva.

En nuestras averiguaciones hemos hallado al fandango asociado con el tambor macho o machito, tambor hembra, los versos y el palmoteo de las manos. En este sentido es significativa la similitud que existe con lo que en la región mencionada denominamos “baile cantado” o “fandango paseado” que según lo investigado se trata del Bullerengue... (2013: 41).

Es así como el autor, apoyado en relatos de cronistas como Moreau de Saint Mery, quien describe detalladamente una danza que denomina “calenda”,⁵⁰ plantea una importante cercanía entre las prácticas festivas del fandango y algunas prácticas de origen afro, apoyando así la hipótesis de Valencia Salgado sobre la permanencia de culturas “restafricanas”.

Observando todo lo anterior, puedo ver que la idea de establecer estas prácticas como antecedentes del sistema de las bandas pelayeras tiene como objetivo otorgarles un estatus de inmutabilidad, alimentando así la idea de una tradición que hunde sus raíces en un pasado remoto y legitima la identidad regional. La imagen romántica de un pasado campesino, local, empírico y con pocas conexiones con el mundo moderno, resulta eficaz para resolver la necesidad de dar un sentido de comunidad a la región. En palabras de Peter Wade (2002), “la serie de conexiones seleccionadas por Fortich y otros siempre privilegian continuidad y raíces tradicionales. Raíces que existen ciertamente (como también existen otras influencias, menos conocidas) y cuyo manejo selectivo genera una cierta imagen de la música costeña” (p. 79).

3.1.3 Las bandas

Para completar el “cálculo racial tripartita” que, según Wade (2002), acompaña a todos los mitos de origen de las músicas del caribe colombiano, se representa la influencia europea a través de la presencia de instrumentos de viento en bandas de la región. Estas bandas previamente tenían prácticas vinculadas a labores militares y civiles para la recreación de las élites, que fueron distintas a las que al parecer asumirían las bandas pelayeras desde los primeros años del siglo XX.

“Nosotros creemos que en Bolívar las bandas se organizaron en mitad del siglo XIX; y que en las provincias de las sabanas del Sinú, a partir de 1845, cuando José Angel Ruiz Viaña organizó una banda en Montería” (Valencia, 1987: 77). Así, se establece un margen de varias décadas en las que las bandas habrían tenido poco o ningún contacto con las músicas de origen afro o indígena antes descritas, por lo

50 La descripción de Moreau de Saint Mery citada por Fortich es la siguiente: “las negras ordenadas en círculos marcan el compás con palmas y responden el coro a uno o más cantores cuyas voces penetrantes repiten o improvisan canciones pues los negros poseen el talento de improvisar y ello les depara la oportunidad de dar rienda suelta a la sátira” (2013, p. 43)

que asegura Fortich (2013) que eran “grupos para celebrar fiestas de carácter elitista en donde se interpretaban: vals, polkas, mazurkas, foxtrots, danzas, contradanzas, etc” (p. 57). Es así que surge la idea de la adaptación de músicas mestizas a los instrumentos de viento, gracias a la labor de los músicos de bandas quienes, según el mito, tenían preparación musical y creatividad suficiente para llevarla a cabo. Según Wade (2002) “se tradicionalizan, por así decirlo, los nuevos instrumentos de viento y de esa manera se mantiene intacta la autenticidad: los adminículos de la modernidad globalizada subordinados al poder de la tradición local” (p.75).

A pesar de que se habla poco de la permanencia del repertorio de “piezas clásicas” en las bandas actuales, se reconoce un elemento que permaneció de las prácticas de bandas de salón: el danzón que inicia y termina la mayoría de los Porros Palitiaos. Esta corta sección, que no se baila, parece haber sido adaptada por la necesidad de hacer entrar al Porro en los bailes aristocráticos de la época, como se detallará más adelante.

3.1.4 Para resumir

En la descripción de los antecedentes se vinculan estrechamente algunos elementos con ciertos grupos, especialmente aquellos que son definidos por conceptos de raza, creando una postura esencialista que difícilmente reconoce los procesos complejos que ocurren en la consolidación de sistemas musicales como éste. Pero además, esta posición no aparece solamente en este tipo de publicaciones sino que también, muy frecuentemente, es parte de los discursos de la gente que relaciona, por ejemplo, la percusión como el aporte africano por excelencia y las melodías, que aunque son tocadas por instrumentos metálicos han sido derivadas de las gaitas, como el elemento indígena.

Para Wade (2002) “como siempre sucede, tratándose del mestizaje, la música es considerada como un símbolo de fusión, de la superación de las diferencias, pero la representación de ese símbolo implica la reiteración continua de la diferencia”(p. 88). En este sentido, la práctica musical de las bandas pelayeras es, para sus actores, el mejor ejemplo de la integración de todas las influencias -las tres reconocidas-, a diferencia de otras prácticas que poseen, por ejemplo, una influencia indígena o afro en mayor proporción. Esto claramente refuerza un ideal de unificación tanto a nivel regional como nacional.

3.2 Los personajes

En cualquier caso, para los autores no sólo resultó importante la presencia de diversas músicas e

instrumentos, sino también el encuentro de algunos personajes en un tiempo y espacio determinados. Ellos, sin duda, posibilitaron la conformación de un cuerpo de prácticas vinculado a las bandas pelayeras.

Varias personas hacen parte de este mito, entre ellos los que se reconocen generalmente como padres del Porro en San Pelayo: Pablo Garcés Pérez y Alejandro Ramírez Ayazo. Sin embargo en los últimos años hemos presenciado una reivindicación de otros músicos de la época como Raúl “Tito” Guerra y Primo Paternina. Algunos de los maestros de ellos también se consideran importantes por sus lugares de origen o las influencias musicales que traían. Dos personajes más: el hombre que llevó la primera instrumentación al pueblo, Diógenes Galván; y una excelente bailadora de fandango, Maria de los Ángeles Tapia, mejor conocida como Maria Varilla, quien no se sabe a ciencia cierta si realmente existió.

Los primeros maestros, Manuel Zamora, Alejandro Ramírez y Pablo Garcés pusieron la base teórica y práctica. Era una música con profunda raíz europea y aristocrática: los vals, pasodobles, mazurkas, foxtrots, danzones. Las bandas amenizaban los “bailes de salón cerrado”, los otros grupos musicales, como los Conjuntos de Pitos y Bailes Cantados, tocaban fandangos para que bailaran los negros, el pueblo, el vulgo.

Una circunstancia contribuye a variar un poco esta situación: la presencia de dos músicos. Uno nacido en San Antero y el otro en Montería, son Pablo Garcés que se convierte en el músico mayor y Alejandro Ramírez, un hombre sencillo, con ojos pequeños y de baja estatura, pero un alma de poeta, de artista, de músico. Un organizador y un compositor hacen de la música tradicional.

Las bandas salen de los salones y reemplazan a los conjuntos de gaiteros y a los bailes cantados; las bandas deben recoger la música creada por los antepasados, la transforman y nacen las piezas musicales en ritmos de Porros, Fandangos, Puyas y Mapalés (Fortich, 2013: 119-120).

No hace falta decir más. El repertorio y las prácticas a su alrededor se configuraron, según este autor, gracias al oportuno encuentro de estos dos personajes y las expresiones musicales que existían en el contexto. Es por esto que, en un esfuerzo inédito, Fortich se propuso investigar sobre la biografía de los dos personajes que considera fundadores del sistema musical de las bandas pelayeras. Según los testimonios de personas que los conocieron, ellos fueron quienes dirigieron los primeros talleres musicales en San Pelayo y por ello se considera que son los compositores de las piezas musicales que allí nacieron.

3.2.1 Alejandro Ramírez Ayazo, el compositor con sangre paisa.

Cuando Lorenza Ayazo dio a luz a su primer hijo se despertó en su alma un sentimiento de ternura, que la hizo dividir el tiempo entre los negocios del marido y la inocencia de su hijo. Por eso, la casa de la calle 30 de Montería se llenó de cánticos y arrullos. El Sinú oyó la voz suave de la mujer y deslizó sus aguas con silencio dulce para no interrumpir el sueño infantil. El tiple y la guitarra se unieron a los arrullos maternos en una combinación hermosa de la música, el amor y el paisaje como si trata de una realidad etérea. Era el encuentro de dos tradiciones diferentes: la que venía de las montañas antioqueñas, y la nacida y fraguada en el valle del Sinú. Probablemente el padre le enseñó a rasgar los instrumentos de cuerda. (Fortich, 2013, p. 89-90)

Con esta forma poética describe Fortich la cuna de uno de los personajes míticos. Alejandro, de padre paisa⁵¹ y madre cordobesa, tenía en su sangre el sello de una herencia compartida, de la que se destaca el componente “cachaco”⁵² que recoge el imaginario de prácticas de instrumentos de cuerda como el tiple y la guitarra, interpretados en ciertos géneros musicales del interior del país. No es extraño entonces que se recuerde de Alejandro su capacidad para entonar cantos y acompañar con guitarra sus melodías, así como de componer en ese formato sus primeras piezas. El amor sería sin duda su principal inspiración y su educación musical en los primeros años en Montería sentaría la base para la vida de un músico renovador.

Dice Fortich que Alejandro Ramírez recibió instrucción musical en San Pelayo, pueblo al que se trasladó luego de que su madre enviudara y se casara con un pelayero. Allí, bajo la dirección de Manuel Zamora, empezó a estudiar clarinete y en poco tiempo se convirtió en un instrumentista excepcional. Tal vez por curiosidad, por gusto o por presagio, Alejandro Ramírez decidió mezclar los tambores de los grupos de gaitas con sus interpretaciones en el clarinete, imitando en algunas oportunidades lo que hacían las gaitas y buscando en otras posibilidades nuevas. “Entonces decía que mejor era la 'bozá’⁵³ del clarinete” (Marco Ramírez, nieto de Alejandro Ramírez, citado en Fortich, 2013: 92).

De esta forma se revela uno de los misterios del mito de creación del porro pelayero. Si bien había sido siempre evidente que los grupos de gaitas y tambores habían influido fuertemente en la creación del Porro, a través de las aseveraciones de Fortich queda confirmado que en un acto humano, veraz y

51 Gentilicio popular para la gente nacida en la región cafetera de Colombia. En este caso, del departamento de Antioquia.

52 Designación para las personas nacidas en el interior del país. Desde mi experiencia, para los costeños todo el que no es costeño es cachaco.

53 Como está registrado en el apartado 1.3.1 sobre el Porro palitiao, la “bozá” es la sección de este género en la que los clarinetes toman la voz principal y los bombardinos hacen contramelodías e improvisan. En esta sección las trompetas no tocan y los platillos tocan un patrón muy similar a lo que hace el maracón de los grupos de gaitas y tambores.

rastreado, ocurrió la mencionada relación. Así se marca a los grupos de gaitas como antecedente directo del Porro de manera concreta.

3.2.2 Pablo Garcés Pérez, la raíz negra del porro.

Pablo Garcés Pérez nació en San Antero (Córdoba) en el año de 1881, hijo de Pablo y Jovita. El padre era un negro alto y fuerte dedicado a labores ocasionales en agricultura y ganadería con una morena de regular estatura [sic]. Este origen precisa un ancestro y una cultura con valores definidos. Evidentemente, en San Antero [sic] tiene una población con un alto índice de negros. En esa perspectiva su visión del mundo pasa por un rasero de la cultura negra con todas sus complicaciones; desde muy niño asiste con sus padres a las fiestas de pascua en donde por primera vez escucha los fandangos cantados. (Fortich, 2013, p.104)

El mismo Fortich apunta en el músico una raíz negra que viene cargada de connotaciones complejas, entre las que se pueden nombrar una situación socioeconómica humilde y una condición de inferioridad en un medio racista. Sin embargo, según el autor, el lugar en el que nació y vivió Pablo durante los primeros años le daría la posibilidad de conocer una práctica que también sería determinante para la construcción musical del Porro pelayero: los bailes cantados. Pero además, cuenta la historia que el músico se inició en Purísima con el maestro José Dolores Zarante, quien dirigía la banda del pueblo. Él asignó a Pablo Garcés el bombardino, instrumento en el que se destacaría a lo largo de su trayectoria musical, tanto en la interpretación como en la enseñanza. Evidencia de esto resulta el hecho de que Alcides Suárez, uno de los músicos mayores que aún está vivo en San Pelayo, se considera un continuador del estilo de Garcés en el bombardino y afirma que su nieto, Andrés Suárez, es el único que puede hoy en día tocar de la misma forma.

Cuenta Fortich que Pablo Garcés fue invitado por Alejandro Ramírez a establecerse en San Pelayo con la idea de crear la Banda Ribana, propuesta que fue aceptada por el músico que además tenía intenciones de conquistar a una joven de familia aristocrática del pueblo. Pero la historia de amor pasaría por dificultades debido a la procedencia negra de Pablo y a la ascendencia prestante de su enamorada. Pero dice Fortich (2013) que “Pablo Garcés logra, a pesar de las oposiciones racistas y clasistas de los familiares de Arbelita, contraer matrimonio” (p.108). Sin embargo, después de su temprana muerte, “se enamoró de Enedina Plaza, joven de distinguida familia en San Pelayo, y otra vez las barreras raciales y sociales se consituyen en impedimento para la unión matrimonial. Su consagración y éxitos en la creación musical abrieron las puertas de la familia Plaza, quienes

autorizaron el matrimonio” (p. 108).

Así pues, Fortich (1994) busca en los hechos musicales algunos rastros que puedan dar evidencia de la mano creadora de Pablo Garcés, encontrando lo siguiente:

- a) El danzón de los porros viejos pelayeros [Género actualmente denominado de manera general Porro palitiao]. El origen de Garcés, nacido en San Antero, asociado a la formación de Zarante, quien a su vez tenía bastante influencia antillana se refleja en esta parte introductoria que también cierra la mayoría de los porros pelayeros. Es discutible precisar si esta danza de origen europeo tiene que ver con el danzón cubano, o este sea el mismo fenómeno europeo evolucionado en las Antillas. Pero Garcés fue alumno de Zarante, quien poseía su formación académica musical y en su repertorio, danzas y danzones similares a la parte que estudiamos en los porros viejos...
- b) El contrapunteo instrumental. El esquema de preguntas y respuestas que hallamos en los porros viejos nos recuerdan los fandangos cantados que Pablo Garcés conoció en San Antero, Loricá y San Pelayo. Una voz instrumental (una trompeta) pregunta y el conjunto responde, (el fenómeno se observa con claridad en la parte denominada porro en sí).
- c) Los fandangos viejos. No cabe duda que es en los fandangos viejos en donde se nota con mayor claridad la presencia del bombardino de Pablo Garcés...
- d) Finalmente, las figuras improvisadas en el bombardino. Con ellas se han adornado los porros viejos pelayeros como “Sábado de gloria”, “El pilón”, y otros. Estos hechos han llevado a negar la creación individual de las obras clásicas de la música popular de San Pelayo. (p.107- 109)

Varios aspectos son dignos de resaltar allí. El llamado “danzón” de los Porros palitiao o pelayeros, sección que introduce y culmina la mayoría de estas piezas, es vinculado por lo general a prácticas cubanas de raíz europea. Sin embargo no es fácil precisar el origen de estas micro piezas que tienen más bien una base rítmica de habanera, género que para ese momento podía estar difundido por toda la costa del Caribe. Lo cierto es que esa sección se considera un signo de estilización que fue introducido en los porros procurando su ingreso a los círculos sociales elitistas, logrando así que los porros sonaran a lo largo de esas reuniones sociales y no sólo después de cierta hora cuando, se supone, la gente ya había perdido su compostura.

En los talleres de ensayo estudiaron la forma de hacerlo y se dieron cuenta que antecediéndole un fragmento de los temas importados, distraían la atención de las sofisticadas parejas. Así se hizo. Empezaban con un encabezamiento, un trozo de cualquier pieza conocida; un Foxtrot, un Danzón, una Polka, un Pasodoble. Durante los ocho compases de ese trozo, el parejo llegaba hasta la dama y

la invitaba a bailar. Ella, se ponía de pie, se arreglaba el vestido y salía. Cuando esa pareja se preparaba para dar el primer paso, la banda terminaba el trozo inicial y soltaba el porro. La pareja no hallaba otro camino que bailarlo; y fue gustando, y se fue pegando; pero también hizo carrera la costumbre de antecederle un trozo de Danzón al Porro, especialmente el Palitiao (Amador, 1997, p. 30)

Por otra parte, las estructuras de pregunta-respuesta reconocidas de manera general como una característica de ascendencia afro, se atribuyen a la influencia de Pablo Garcés, quien, por ser negro, pudo implementarlas de manera “natural”. Ésta puede parecer una conclusión esencialista, dado que no sólo los bailes cantados influenciaron a Garcés, y no sólo Garcés pudo haber insertado estas estructuras al Porro. Sin embargo, tampoco es fácil desmentir a Fortich en la afirmación de esta influencia por todos aceptada.

Finalmente, por ser reconocido como el padre del bombardino, se atribuyen a él las prácticas de improvisación que hacen de este instrumento un símbolo del porro. En una ocasión escuché que el único instrumento que, tocando solo, hace sonar un porro, es precisamente el bombardino. Así, en una búsqueda apasionada por el origen que brinda legitimidad, llega casi a desconocerse el aporte que durante décadas han brindado otros instrumentistas para la construcción de lo que hoy en día se escucha en las bandas. Esta actitud, de nuevo, inmoviliza procesos y estatiza las prácticas que se intuyen inmutables.

3.2.3 Primo Paternina, la reivindicación de un compositor

Como reacción a la afirmación de Fortich de que Garcés y Ramírez fueron los creadores de los primeros porros, así como los directores de los primeros talleres de banda en el municipio, ha habido algunos intentos por reivindicar personajes como Primo Paternina. Estas acciones también tienen que ver con una preocupación por la autoría, que es en realidad un problema reciente. Si bien se sabe que las obras tuvieron que surgir de una o varias mentes humanas, las que podrían rastrearse hasta dar con su identidad, también es cierto que a principios de siglo XX estas personas no se interesaron por afirmar su autoría delante de otros, ni adueñarse a título personal de creaciones colectivas. Además, las bandas han tenido siempre un “músico mayor” o “maestro”, personaje que dirige, enseña, hace los arreglos y presenta a la banda como un grupo que funciona bajo su cobijo. Así, tal parece que en las primeras décadas del XX este “maestro” era reconocido como el autor de los porros nuevos que se

escuchaban en la banda, de tal forma que la autoría no se cuestionaba. La poca preocupación por este aspecto puede tener que ver con la escasa circulación que tenían las piezas musicales en su momento, o quizás con la nula retribución adicional que obtenían quienes se consideraban autores de las mismas. Los capitales económicos surgían más bien de las presentaciones de las bandas en fiestas de corralejas, eventos patronales y municipales, así como en los fandangos y fiestas sociales. Es por esto que Victoriano Valencia Rincón, afirma que

...tal vez el gran impulso generador de un nuevo tipo de piezas musicales (de carácter procedimental) lo constituye la vinculación de los procesos urbanos habituales de composición musical heredados de la tradición occidental. Y es que el ejercicio de dedicarse a componer “una melodía completa” (es más, mi melodía), una sección en contraste con otra, toda una pieza y tal vez un texto..., no obedece a la lógica de las formas campesinas, fuertemente estructuradas por una construcción melódica fundamentada en la conexión sucesiva de frases improvisadas. (Valencia R, 1999, p. 16)

Así pues, Valencia reafirma la idea de que sólo en generaciones recientes ha entrado una preocupación por determinar quiénes fueron los autores de esas piezas. Preocupación que no sólo se vincula con las ganancias económicas que obtienen los músicos gracias a las entidades dedicadas a regular los pagos por derechos de autor, sino que también tiene su razón de ser en el reconocimiento a nivel simbólico para los músicos que se distinguen por su nivel de profesionalismo al ser competentes para componer, arreglar y presentar en público sus obras. Pero además, en el comentario de Valencia se esconde otra de las ideas que alimenta el imaginario sobre esos personajes que consolidaron al sistema musical. Su vinculación con lo local, y en últimas lo que se imagina básico musicalmente, en una lógica enraizada en la necesidad de identificación regional que considera al músico campesino como el legítimo portador de las cualidades autóctonas.

Jesús Paternina Noble es uno de los que se ha encargado de reivindicar la figura de Primo Paternina, un músico contemporáneo de Alejandro Ramírez y Pablo Garcés, y quien, según dice, es el autor de muchos de los primeros porros pelayeros compuestos en las bandas que funcionaron durante los primeros años del siglo XX. Éste, además de compositor, habría sido el responsable de la fundación de la primera banda en San Pelayo. En un artículo publicado en la revista *Expectativa* de Montería, Paternina Noble afirma que la primera banda del pueblo fue la “Arribana”, “cuyo Director o Músico Mayor, fue su fundador PRIMO PATERNINA OLIVERO quien la dirigió desde 1906 hasta 1942. Después la dirigió su hermano Julio Paternina (desde 1943) y, por último, Dagoberto Angulo Paternina

hasta cuando éste fallece, hacia el año 1967 aproximadamente” (2014: 7). Pero además del artículo, Jesús Paternina se ha dedicado a defender su tesis en varias ocasiones, entre ellas, una reunión que se organizó en el mes de junio de 2014 en San Pelayo, donde se discutió el tema de la autoría.

Según el autor, Isaac Villanueva escribió en 1994 un texto en el que constata la primera aparición de una banda tocando porro en el año 1900, banda a la que pertenecían, entre otros, el gaitero Leonidas Paternina Martínez, padre de Primo Paternina Olivero, y varios otros músicos pelayeros, junto con un clarinetista puertorriqueño. Al respecto puntualiza Paternina (2014),

Este breve pasaje de la historia musical pelayera, es testigo claro de cómo nace y se origina el porro pelayero, como para creer que éste fue invento por arte de magia, de un músico venido del interior del país como guitarrista y, no tomar en cuenta la tradición musical de un pueblo. (p. 7)

Ya sea por la necesidad de reivindicar la figura de su abuelo, o por el deseo de criticar los planteamientos de Fortich, el autor del mencionado artículo toma una postura regionalista en la que expresa la necesidad de valorar a personajes y situaciones ocurridas en San Pelayo antes de que los foráneos Ramírez y Garcés hicieran su entrada.

3.2.4 Raúl “Tito” Guerra, un maestro del momento

Otro personaje que hace parte de este momento es Raúl “Tito” Guerra, quien fuera uno de los principales maestros de bandas de San Pelayo y la región. Debido a que este músico no fue un prolífico compositor su figura tiende a relegarse; sin embargo, Álvaro Castellanos recuerda que este hombre fue co-director de la Banda Bajera junto con Pablo Garcés, pues “cuando no estaba el uno, estaba el otro”, y muchos músicos recuerdan que formó varias bandas y enseñó a muchos jóvenes. Además, hay un pasodoble creado por él que se utiliza en el desfile en homenaje a los músicos fallecidos durante el Festival del Porro. Por ello, tanto la pieza musical como el desfile mismo se denominan “Tito Guerra”.

3.2.5 Otros personajes

Músicos que llegaron de otros territorios son también reconocidos por Fortich (2013) como fuente importante para la consolidación del sistema. Entre ellos, Montech y De La Paz, dos músicos puertorriqueños que se radicaron en Lorica luego de que la compañía a la que pertenecían, que había llegado a Bogotá en 1867 o 68, se disolviera. Montech fue maestro de gramática musical y De La Paz fue director de la primera banda de Lorica. A la banda dirigida por De La Paz pertenecieron entre otros

Pepe y Evangelista Milanés -hermanos de origen cubano- y José Dolores Zarante, quien sería después maestro de Pablo Garcés.

Además de los músicos, hay otros personajes importantes en el mito de fundación. Entre ellos, Diógenes Galván, un empresario que parece haber sido el responsable de la llegada de los primeros instrumentos de banda a San Pelayo. William Fortich además deposita en este hombre la confianza para fechar la existencia de las primeras bandas.

En el año 1902-1903 se formó la Primera Banda de Músicos en San Pelayo y los instrumentos que utilizaban no eran nuevos y don Diógenes, comerciante de la región, le suministra instrumentos viejos. “Yo era quien les suministraba cualquier instrumento viejo que ellos necesitaban. Se los traía de Cartagena, negociaba con Colón (Panamá)” (Fortich y Galván citado en Fortich, 2013, p. 118)

Galván le contó a Fortich en su entrevista que la primera vez que tuvo la intención de traer instrumentos nuevos fue durante la Primera Guerra Mundial. Al parecer el comerciante tenía planeado llevar contrabando desde Francia dentro de los instrumentos que había prometido comprar para Pablo Garcés. Sin embargo, para despistar, dijo que viajaría a los Estados Unidos. La guerra cambió sus planes pues no pudo viajar a Europa, teniendo que establecerse en Philadelphia, desde donde enviaría el instrumental a Cartagena para que finalmente arribara a San Pelayo en 1915. Galván regresó al país el año siguiente, siendo recibido como héroe en el pueblo.

También Maria Varilla, cuyo nombre de pila fue Maria de los Ángeles Tapia, es un personaje mítico fuertemente instalado en la memoria de la comunidad de bandas pelayeras. Su existencia aún se debate entre la realidad y la ficción, pues se sabe poco de ella a pesar de que algunos afirman que “fue una mujer de carne y hueso” que nació en Ciénaga de Oro en 1887 y murió en Montería en 1940 (Corredor, 2002, p. 155). La imagen que se ve continuación es la única que se ha reconocido como su fotografía.



Maria Varilla

La presencia de esta bailadora marcó importantes hitos en la etapa de oro de las bandas en la región, por lo que su nombre aún se recuerda con orgullo y melancolía. Cuenta la gente que a esta mujer le apasionaba bailar en los fandangos y que era imposible verla cansada, pues al sonar de los instrumentos se erguía como varilla, bailando hasta el amanecer. Esta es una de las versiones de la creación de su apodo, sin embargo, otra historia dice que estuvo casada con un hombre llamado Perico Barilla, de quien adoptó el apellido. Dada la existencia de estas dos versiones, es posible encontrar el nombre de la bailadora como Maria Varilla y Maria Barilla, sin que el cambio de letra afecte el reconocimiento del personaje.

Hay varios relatos que acompañan la existencia de esta mujer, que parece haber sido solitaria y fiestera. Se dice que su único amor fue el mencionado Perico Barilla, de quien tampoco se sabe mucho. La muerte de la bailadora, además, se sitúa en un fandango, en medio del éxtasis del baile. La imponencia de su figura y la elegancia de su gesto al bailar se constituyen en referente de autenticidad por parte de todo tipo de bailadoras en la actualidad, incluyendo tanto a las integrantes de grupos folclóricos como a las que bailan espontáneamente en fiestas y fandangos.

Otro ejemplo del reconocimiento a esta mujer es una figura tipo estatua que se hizo para el Festival Nacional del Porro en el año 2012. Esta estatua, sin embargo, fue removida al finalizar el evento.



Estatua de Maria Varilla en el Festival. San Pelayo, 2012.

Para completar, la Escuela de Bellas Artes de San Pelayo tomó su nombre, mismo que fue finalmente transferido a la actual Banda Maria Varilla de San Pelayo. El nombre se aplicó también al complejo donde se desarrolla actualmente el Festival Nacional del Porro, que se llama Tarima Maria Varilla. Además, hay un porro palitiao llamado así, aunque se sabe que éste inicialmente “no respondía al nombre de Maria Barilla. Su real nombre se disolvió en las brumas del tiempo” (Martínez, 1986, p. 46). Tal parece que la gente siguió llamándolo así por ser el que más le gustaba a ella.

Cuando el enamorado Paternina, le preguntó una vez, (hacia 1918) en Mocarí, “Mayo, ¿qué quieres de mí?”, ella le contestó: “toca mi porro, el que me gusta”; y así quedó bautizado en su nombre”, valga decir, el porro “Maria Varilla” (Orlando Fals Borda citado en Paternina, 2014, p. 9)

Este porro es considerado por muchos el “himno folclórico” de Córdoba y yo diría, sin temor a equivocarme, que es el más interpretado por las bandas pelayeras en todo tipo de ocasiones.

3.3 Una forma de actualización del mito: El repertorio

Las piezas creadas en este momento histórico, reconocido como la época de oro de las bandas pelayeras, y muy especialmente aquellas del género Porro palitiao, son considerados las mejores obras jamás compuestas para el formato. En general se destaca su “sencillez” y “sabrosura”, características

que, sumadas, se oponen a la “complejidad” e “insipidez” de obras compuestas en periodos posteriores. Los porros palitaios más tocados en la actualidad son precisamente éstos que, junto con algunos fandangos y puyas, conforman un cuerpo de repertorio incesantemente interpretado en los concursos dejando poco espacio para otras piezas. Sin embargo, este núcleo también suele aparecer de manera predominante en las otras ocasiones performativas.

Para William Fortich (1994),

Después del periodo mencionado, los compositores dejan de crear en el Sinú porros con el esquema utilizado para los viejos porros pelayeros. Las bandas y los porros siguieron vigentes pero, ni aún con el estímulo que ha significado el Festival del Porro los compositores han recordado el estilo o modelo utilizado en el taller musical dirigido por Alejandro Ramírez Ayazo y Pablo Garcés Pérez para crear porros como “Maria Barilla”, “El pájaro”, “El pilón”, etc. (p. 47)

Además de las disputas por la autoría que ya mencioné anteriormente, el aspecto de la notación suele ser discutido en la actualidad. En una entrevista realizada por William Fortich a Julio Paternina, trompetista de San Pelayo nacido a principios de siglo XX, el músico expresa que

Nunca se acostumbró el porro escrito, el porro se cogía al vuelo, de oído y entonces se ponía el tono y la gente seguía; se ensayaban vals, pasadoble, pasillo, etc., menos porro, eso nunca se escribió, hoy es cuando lo están haciéndolo, para ver quién es el dueño o no (Paternina citado en Fortich, 1994, p. 105).

Estas discusiones parecen tener que ver con la existencia de distinciones entre los músicos de ese momento, signadas particularmente a través del conocimiento de la notación musical por parte de los compositores y directores. Sin embargo, también hace evidente la función mnemotécnica de esta herramienta que, al parecer, no se usaba en el momento para condicionar estrictamente la producción de sonido. Por esta razón, a pesar de que se piense en uno o varios autores de las piezas en mención, también suele reconocerse el aporte de los otros músicos que hacían parte de las bandas, quienes, sin ser compositores como tal, cumplieron papeles importantes tanto en la interpretación como en la definición misma de las piezas.

Para Fortich (1994), el periodo de oro termina en la década del 30, pues “posiblemente, las luchas partidistas que se dieron en el Sinú en 1931 destruyeron las bandas de música y sobre todo el taller musical que funcionaba en San Pelayo, a principios de siglo XX, lo que repercutió sensiblemente en la creación musical”. Sin embargo, su afirmación más interesante está por venir: “A partir de este año no

se registran en el Sinú tantos y bien creados porros como en el periodo anterior” (p. 45).

4 Las primeras bandas en San Pelayo

4.1 Los personajes y las bandas

Como ya he dicho, las agrupaciones conformadas por instrumentos de vientos tenían presencia en la región desde una época anterior a aquella que se considera cuna de las prácticas que se consolidaron en las llamadas bandas pelayeras. A pesar de ello, la historia de éstas suele iniciar precisamente en la etapa del mito fundacional y está estrechamente relacionada con los personajes que lo conforman. Sin embargo, he sabido que William Fortich actualmente desarrolla una investigación sobre las bandas marciales y civiles que considera antecedentes de las pelayeras.

Quizás la mención más antigua corresponde a la que se estima como la primera banda de San Pelayo. La gente del pueblo suele decir de manera anecdótica que se llamaba “La peor es na” (“la peor es nada”), dato que es confirmado por Diógenes Galván a Fortich (Fortich, 2013, p. 119). Sin embargo, ni sus integrantes ni la fecha de su aparición son conocidos con precisión.

El relato de Fortich con datos más precisos corresponde con la fecha que designa la llegada de Alejandro Ramírez a San Pelayo en 1901. A partir de ese momento se reconoce la existencia de al menos dos bandas en el pueblo: la Ribana y la Bajera, bandas cuyas historias en general se entrecruzan causando poca claridad respecto a sus historias.

Según la investigación de Fortich, Ramírez habría decidido conformar la Banda Ribana después de casarse con su primera esposa en 1903, época durante la cual se habría encontrado con Garcés en unas fiestas de San Pelayo. Con esta información, Fortich propone que “en el año 1902-1903 se formó la Primera Banda de Músicos en San Pelayo” (2013: 118), a la cual entró Garcés como bombardinista quien, desde 1913, se convirtió en su director. Según el autor, esta banda fue el taller en donde se compusieron y se tocaron los primeros porros pelayeros o palitiaos. Más adelante cuenta que en 1925 Ramírez y Garcés tuvieron problemas personales derivados del romance entre unos de sus hijos, por lo que el primero decidió retirarse y aceptó ser director de la banda Bajera que había sido fundada por Daniel Luna (2013: 109-110).

Tal parece que en estas dos bandas se agruparon los más importantes músicos de la época, entre quienes estaban, además de Ramírez y Garcés, Primo Paternina, Julio Paternina, Daniel Luna y Raúl “Tito” Guerra. Por su parte, José Portaccio Fontalvo (1994), investigador barranquillero a quien retoma Jesús Paternina para reivindicar a Primo Paternina, confirma la existencia de las bandas al expresar que

...Un grupo de entusiastas jóvenes pelayeros... fundaron la primera banda de música (1905) que

tuvo San Pelayo, aunque no tenía nacimiento oficial. Fue el maestro Manuel Zamora de Repelón Atlántico, quien organizó la primera banda folclórica de San Pelayo, llamada “Banda Ribana de San Pelayo”, (1906) cuyo primer director fue el maestro pelayero, Primitivo Paternina... Diez años después, la banda Ribana ya no daba abasto para tanto músico que quería ingresar y, entonces, se decidió fundar una segunda banda con el nombre de “Banda Bajera de San Pelayo” y su primer director fue Daniel Luna. Surge después por la misma razón anterior la tercera banda de San Pelayo con el nombre de Banca Central de San Pelayo (p. 44)

Como vemos, suele mencionarse también la Banda Central, cuya fundación es fechada por Jesús Paternina (2013) en 1925. Según este autor, el director fue Pablo Garcés. De esta banda se conocen pocos datos adicionales a pesar de que también es recordada entre la gente.

A pesar de la mayor credibilidad que puede tener Fortich, dada su condición de local, las distintas versiones sumadas a los testimonios de los pelayeros nos permiten pensar que estas tres -la Ribana, la Bajera y la Central- fueron las bandas responsables de la consolidación del sistema musical en San Pelayo. Es así que, al parecer, a partir del germen que ellas sembraron empezó a desarrollarse la práctica de otras bandas en la región más próxima. Se dice, por ejemplo, que Raúl “Tito” Guerra enseñó varias bandas en Manguelito (actual corregimiento de Cereté) y en La Madera (corregimiento de San Pelayo). Sin embargo, como vemos, no hay acuerdo sobre la labor de algunos personajes como directores o fundadores de las bandas. Esta discusión tiene mucho que ver con aquella del protagonismo en el mito fundacional que ya expuse anteriormente y con la de la autoría, de la que hablaré más adelante.

Desde los estudios de memoria, sabemos que es normal que existan varias versiones de los hechos encarnadas en el pensamiento de las personas que varias décadas después fueron entrevistadas para desentrañar situaciones que durante mucho tiempo no interesaron más que a los propios familiares de los personajes. Sin embargo, podemos inferir al menos que estas bandas y personajes tuvieron una importante actividad durante las primeras décadas del siglo XX, hecho que se confirma en las discusiones que aún hoy en día se desarrollan.

4.2 Las grabaciones

Según Luis Alberto Pertuz, un melómano pelayero, “en 1962 la Banda Bajera graba su primer larga duración titulado 'Carnavales en San Pelayo' que incluye el porro María Varilla. En el año 1963 se produce otro segundo larga duración denominado 'Retreta pelayera', en el que aparece el porro 'Soy pelayero’” (Pertuz, 2013). Como ésas hubo varias grabaciones en formato de LP que la Bajera realizó

durante la década. Estas serían entonces las primeras grabaciones de bandas pelayeras.



Disco Retreta pelayera.⁵⁴

Efectivamente, Alcides Suárez, en comunicación verbal, me contó que la Banda Bajera fue a Medellín para hacer la primera grabación con Discos Fuentes. Vale la pena observar su descripción de la manera en que se grababa en ese entonces.

Eso no era como ahora que los músicos así todos... antes... por lo menos aquí, hacían un cuartico con cartón, unos cartones, hasta arriba y les ponían dos boquetes, allá hacían otro. Aquí entraban los dos bombardinos, allá las dos trompetas, los dos clarinetes, los trombones, la batería aquí. Y un tipo en el medio con el reloj, apenas... porque el disco que pasa de dos cuarenta y cinco no sirve. Dos cuarenta y cinco apenas, es lo máximo de los discos *long play*... A veces se dañaba, entonces tenía uno que volver nuevamente.

Situaciones como los límites en el tiempo de grabación entrarían también a jugar en la representación que se hacía de la práctica de las bandas a través de los discos. Para ellos era peculiar tener que grabar en tiempos limitados unas piezas que habían sido pensadas para repetirse tantas veces como los bailarines o el público quisieran. Pero eso ha llevado incluso a que en la actualidad se pongan topes de tiempo para los concursos que aseguran, al parecer, una competencia equilibrada y una posibilidad más o menos similar de difusión en otros medios.

⁵⁴ Imagen recuperada de http://collectorsfrenzy.com/details/151036762339/RETRETA_PELAYERA_Banda_De_San_Pelayo_DISCOS_FUENTES_tropical_cumbia_colombia_LP

De esas primeras grabaciones de la Banda Bajera actualmente circulan entre los conocedores temas como La mona Carolina, Maria Varilla, Soy pelayero (porros palitaios), La Seca (ritmo triétnico), Roque Guzmán (paseo), Fandango viejo pelayero (fandango), y Tristeza del alma (vals). Sin embargo, casi no se conocen grabaciones de otros géneros como pasillos, fox trot, danzones y pasodobles, que según Suárez fueron grabados. Por otra parte, no he tenido conocimiento de grabaciones hechas en esa época por las otras dos agrupaciones. William Fortich, en entrevista, me explicó que después de las ya nombradas grabaciones, se hizo una compilación entre la misma Bajera y algunas bandas de Cereté llamada *Las mejores bandas bajas*. Además, también en los años 60 aparecerían unas grabaciones de bandas de otros municipios, como la Banda Nueva Esperanza de Mangelito y de la 11 de Noviembre de Rabolargo.



Disco las mejores bandas bajas.⁵⁵

4.3 La continuación

Se reconoce que las bandas que se organizaron durante el mito fundacional tuvieron una labor creativa importante que duró aproximadamente hasta los años 30 (Fortich, 2013). Después de eso, hubo un periodo llamado por Victoriano Valencia (1999) “de expansión” en el que, al parecer, la práctica siguió funcionando de manera relativamente estable pero con los años tuvo una decaída que sólo sería contrarrestada por la llegada del Festival en 1977.

En ese periodo, entonces, los músicos de las primeras bandas siguieron tocando y empezaron a expandir su práctica en la región, incorporando a otros músicos que durante toda la primera mitad del siglo XX fueron parte de un movimiento importante de las bandas pelayeras. Por eso, en especial en la memoria de los mayores, permanecen recuerdos que involucran tanto las faenas que tenían los músicos para llegar a los lugares donde debían tocar como la manera en la que se desarrollaban las fiestas en

⁵⁵ Imagen recuperada de <http://www.worthpoint.com/worthopedia/lp-bandas-bajas-brass-porro-169492218>

esos años. En general se dice que el trabajo para ellos era más duro y exigente pero que su presencia era siempre bien recibida donde llegaban.

Alcides Suárez, por ejemplo, dice que no había carros ni carreteras cuando él era joven por lo que debían desplazarse a caballo o en burro en ocasiones durante varios días. Llevaban siempre su hamaca que podían guindar entre árboles o en un rancho donde les dieran posada pues a fuerza tenían que dormir por el camino. Cuando llegaban a un pueblo donde iban a tocar, solían entrar tocando en una suerte de desfile que anunciaba su llegada, percibida por la gente con emoción. Pero además, dice Álvaro Castellanos que hacían giras de varias semanas tocando en fiestas de otros municipios y volvían a San Pelayo después de uno o dos meses.

Según ellos, su trabajo era más pesado que el de los músicos en la actualidad. Dicen que todos los eventos de las fiestas patronales eran acompañados por las bandas y los fandangos se terminaban al amanecer así que no había forma de bajarse de la tarima antes. Sin embargo nadie se quejaba, tenían labios resistentes y aunque a veces no pudieran dormir ni comer bien, disfrutaban su labor tocando durante horas al calor de las velas y el ron. Por su parte, las fiestas de toros eran tocadas solamente por una banda que debía descansar por pequeños lapsos pero respondía a las exigencias durante días.

Pero en especial en la memoria de los mayores permanecen recuerdos que involucran tanto las faenas que tenían los músicos para llegar a los lugares donde debían tocar como la manera en la que se desarrollaban las fiestas en esos años. En general se dice que el trabajo para ellos era más duro y exigente.

4.4 La desaparición

Esas primeras bandas de San Pelayo, extrañamente, no sobrevivieron pues ya cuando se fundó el Festival en 1977 la Ribana y la Central no existían, mientras que la Bajera duró apenas unos años más. Según quienes lo recuerdan, el relevo generacional no se dio satisfactoriamente. Los músicos mayores empezaron a morir y no hubo interés de parte de otros más jóvenes por reemplazarlos debido a que la situación económica de quienes se dedicaban a la música era cada vez menos favorable. No obstante, ha habido varios intentos en las últimas décadas por lograr alguna continuidad. Un ejemplo de ello es la banda 26 de Junio de San Pelayo fundada por Álvaro Castellanos que, según Fortich (2013) “se organizó a pocos meses de Primer Festival y... estaba integrada por los herederos de la Escuela de Alejandro Ramírez Ayazo y Pablo Garcés Pérez” (p. 268). Castellanos también organizó una llamada La Nueva Bajera, con una evidente intención de aprovechar el nombre y la popularidad de esa antigua agrupación. Para terminar, han salido ideas para retomar los nombres de la Banda Bajera y la Banda

Ribana en agrupaciones nuevas y desligadas de aquellas.⁵⁶ Sin embargo, ninguna de estas bandas ha tenido éxito y en su mayoría han durado poco. Para que San Pelayo volviera a tener bandas estables y activas tendrían que pasar unos años hasta que finalmente se fundaran las de presencia actual: la Banda San Juan y la Banda Maria Varilla, de las que hablaré con detalle más adelante.

5 La comercialización del porro a través de las orquestas de baile

Como apunta Peter Wade (2002), existen dos mitos de fundación del porro que se establecen en locaciones distintas y que, al parecer, dieron origen a estilos diferentes de porro. Uno de ellos es el que ya he comentado con detalle, el cual tiene como cuna al municipio de San Pelayo donde los primeros talleres musicales fueron dirigidos por personajes como Alejandro Ramírez, Pablo Garcés, Primo Paternina y Raúl “Tito” Guerra.

El otro relato tiene sede en el municipio de El Carmen de Bolívar, región que “entre 1850 y 1875 fue epicentro de una bonanza tabacalera que atrajo muchos migrantes (comerciantes y pequeños agricultores) hacia una zona sabanera tradicionalmente ganadera” (Wade, 2002: 74). Es así que, al parecer, en la década de 1850 unos hermanos de apellido Mier llegaron a la población y se vincularon a las bandas previamente existentes. Uno de ellos empezó a tocar en el clarinete melodías de extracción local y fue allí donde se desató el impulso que daría origen a una práctica de bandas en esa región.

Los dos mitos se asemejan en la consideración de un paso casi directo de repertorio más antiguo al formato de las bandas dando a las nuevas prácticas un aire de legitimidad que se basa en su conexión con el pasado. Sin embargo, y a pesar de que los “nuevos” repertorios nacidos en cada uno de los dos lugares pudieran tener elementos similares, tal parece que en San Pelayo se cultivó de manera prominente un género que se llamó Porro pelayero y que hoy en día también se denomina Porro palitiao, género del que al menos no se conocen ejemplos originados en El Carmen de Bolívar. Por su parte, en esta última población, parece haber surgido un porro más estricto en sus partes melódicas y con menor posibilidad de variación que se relaciona generalmente con lo que ahora se llama Porro tapao. Este género, sin embargo, sí entró a la práctica de las bandas del entorno de San Pelayo. Pero además, durante los años 30 surgiría una figura que cambiaría el rumbo de la música tropical en el país e incluso en el exterior: Lucho Bermúdez. Este músico nacido precisamente en El Carmen de Bolívar, decidió tocar porros y cumbias en un formato de *big band* claramente influenciado por la música norteamericana que lo llevó durante los años 40 a la capital del país.

El verdadero impacto de la música costeña tuvo lugar con Lucho Bermúdez y la “Orquesta del

⁵⁶ Incluso en el Festival del 2014 corrió el rumor de que se presentaría una con el nombre de la Ribana, cosa que finalmente no ocurrió.

Caribe”, que llegaron tocando porro; de acuerdo con sus biografías, fue invitado a inaugurar un nuevo club nocturno, El Metropolitan, ubicado en el sótano de un edificio del centro. Las fechas varían, como es usual en los relatos de la historia oral, pero esto parece haber tenido lugar en 1944, y era la primera vez que una orquesta costeña presentaba en Bogotá su repertorio vivo de porros, gaitas y cumbias. Terminó el periplo cuando los músicos se cansaron del frío bogotano y regresaron a Cartagena, acompañados del hijo y la esposa de Lucho, dejándolo solo y marcando el fin de la “Orquesta del Caribe”. (Wade, 2002, p. 154-155)

Pero Bermúdez no se daría por vencido y empezaría a reclutar músicos del interior para conformar nuevas agrupaciones que, junto con otras como la de Pacho Galán -establecida en Barranquilla-, llevarían al porro y la cumbia a sonar en las estaciones de radio y los escenarios tanto del país como posteriormente del exterior. El rumbo que tomó esta historia es detalladamente estudiado por Peter Wade en su libro *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia* (2002). Lo que aquí me interesa destacar es el impacto que esta entrada del porro -de cierto porro- a los mercados masivos pudo tener en la práctica de las bandas pelayeras.

Es importante decir que el repertorio nacido en el entorno de San Pelayo no siguió directamente esta ruta de comercialización. En otras palabras, las orquestas famosas no llegaron a tocar los porros palitaios que se tocaban en las bandas de San Pelayo. Más bien, su práctica estuvo fundamentalmente ligada a los salones de baile, tocando arreglos fijos de piezas que en su mayoría fueron originalmente compuestas para el formato y que casi siempre incluían una voz líder. De esta manera, como suele suceder, se ligaron de manera esencial un formato y un tipo de porro, que es llamado “porro de orquesta” o “porro orquestado”.

Ese formato de orquesta sería en su momento una práctica novedosa que gozó de fama nacional e internacional, dejando a las bandas en una posición de localía que fue aprovechada por quienes después quisieron hacer comparaciones. Pero en la región circundante a San Pelayo existieron también orquestas que, a pesar de no tener tanta salida a nivel nacional, fueron exitosas a nivel local y se dedicaban a tocar en fiestas privadas de la élite urbana. Edgardo Hernández, uno de los fundadores del Festival, en una comunicación verbal me explicó que las orquestas solían establecerse en las ciudades mientras que en los pueblos predominó la práctica de bandas, hecho que explica, al menos en parte, la relación de estas últimas con el ambiente rural. Sin embargo, parece ser que el repertorio de unas y otras agrupaciones no se compartía aunque se sabe que algunos de los músicos de las bandas de San Pelayo de la primera mitad del siglo XX también tocaban en las orquestas de Montería y Cereté, las ciudades más cercanas. Según Alcides Suárez, un bombardinista y director de bandas nacido en San

Pelayo, la primera orquesta de Cereté fue la de un señor Lambraño. También estaba la de los Piña en San Marcos y, como esas, otras más que eran conformadas en parte por músicos que también tocaban en bandas. Algunas de las que fueron nombradas durante mi trabajo de campo son: la de Pello Torres, Grupo Latino y Los caciques del Sinú. En San Pelayo nunca fue posible organizar una orquesta. Sin embargo hace pocos años hubo una iniciativa para formar “Takana Orquesta”, intento que parece haber fracasado también.

Pero, a pesar de que el repertorio de las bandas pelayeras no transitó directamente a las orquestas, sí ocurrió el caso en dirección contraria. Incluso en la actualidad las bandas suelen tocar algunos de los temas famosos de Lucho Bermúdez. Además, la interpretación de porros cantados, que es una práctica relativamente reciente en el formato de bandas, tuvo que ser inspirada, entre otros, por los porros de orquesta -tanto los famosos a nivel nacional como los de extracción local.

Hoy en día, aunque las relaciones pueden parecer forzadas puesto que deben acercarse distintos tiempos y espacios, las comparaciones entre las dos prácticas no cesa y el distanciamiento continúa en boga. Además, la práctica de los dos tipos de agrupaciones continúa en la actualidad aunque, por supuesto, con desarrollos posteriores. Ahora hay una gran cantidad de orquestas tropicales que, en la región, suelen tocar porros en especial derivados del estilo de esas orquestas de los años 40 y 50, además de otros géneros comerciales como salsa y merengue. En Bogotá, particularmente, hay un grupo llamado *Juancho Torres y su orquesta*, fundado hace apenas dos décadas por un empresario costeño. Esta orquesta, también claramente influenciada por el estilo de las de la época de Lucho Bermúdez, sí hace adaptaciones de repertorio que se reconoce representativo de la región de las bandas pelayeras, a diferencia de aquellas, en el estilo que suele denominarse “orquestado”, además de tocar repertorio originalmente pensado para su formato. De hecho, los arreglos de ese repertorio suelen ser encargados a algunos músicos de bandas.

En suma, las orquestas, que han sido siempre reconocidas como agrupaciones más exitosas y con mejores ganancias económicas, siguen siendo factor de cotejo para la práctica de las bandas por lo que representan una idea de modernidad. Además, como dice Wade (2002), “el cambio, en tanto comercialización, es percibido por algunos como un proceso de degeneración, una pérdida de autenticidad” (p. 86), hecho que resulta determinante para la reproducción de ciertos imaginarios sobre *lo tradicional*.

6 El Festival Nacional del Porro: institución con ansias de rescate y aglutinamiento

Como dije antes, el historiador William Fortich Díaz (1994) ha hecho una interesante descripción

acerca del surgimiento del Festival Nacional del Porro en San Pelayo, abarcando desde sus antecedentes hasta los primeros años de realización. Además, los testimonios del mismo Fortich y otros fundadores del festival son fuentes importantes para la reconstrucción de la historia del evento.

6.1 Antecedentes

Además de la acción de los primeros folcloristas, Fortich nombra dos antecedentes más que permitieron la creación del Festival: La radio y la creación de otros festivales en la región y en el país.

2.6.1.1 La radio

La creación de emisoras en las principales ciudades de la costa atlántica colombiana como Barranquilla y Cartagena durante las décadas del 20 y 30, y también en Montería desde los 50 daría una dimensión importante a la reproducción tanto de grabaciones de música como de cuentos y radionovelas, además de la transmisión de corralejas y de programas de noticias pertinentes en la región. Por otra parte, estas emisoras dieron espacio a música venida de otros lugares del país y también a música extranjera, especialmente mexicana.

Los años cincuenta y sesenta muestran el apogeo en Córdoba recién creada, de un medio que desarrolló una cultura pensada hoy desde entonces imposible para ser diferente. Quizás, fue la radiodifusión el medio que formó estereotipos culturales denominados la esencia, la verdadera identidad cultural, la auténtica, conceptos aprendidos en el encuentro asombroso con la nueva tecnología y la creatividad de gestores culturales, pensadores, periodistas empíricos y talentosos hombres del medio radial que lo explotaron en el tiempo fundacional de Córdoba en ruptura creadora con el departamento de Bolívar (Fortich, 2013, p. 151).

Algunos de los programas de las emisoras de Córdoba relacionados con la música regional se titulaban “Ritmos de la costa”, “El último fandango de Maria Varilla” y “Alejandro Ramírez: un músico del pueblo”, espacios radiales que sin duda empezarán a dejar inquietudes en la gente del común acerca de su patrimonio musical. Varias emisoras de Córdoba, además, hicieron aportes directos al Festival. El programa “Domingos pelayeros” creado en 1977 en la Emisora Sinú, que se emitía desde el parque central de San Pelayo, es buen ejemplo de ello (Fortich, 2013, p. 150-156). Además, “en 1968 surge en Radio Parroquial (Altavoces de la Iglesia) un programa 'radial' con el nombre de 'Ecos del festival' que se transmitía los domingos de 10 a 11 de la mañana” (p. 255). Este programa fue una materialización del perseverante apoyo que produjo el párroco de San Pelayo, Telmo Padilla, a la entonces naciente idea de fundar el Festival.

6.1.2 La creación de otros festivales en la región y en el país.

La postura folclorista que invadía al país se cristalizó en la fundación de una gran cantidad de festivales a lo largo y ancho de Colombia. Ejemplos de ello son el Torneo internacional del joropo (1960) en Villavicencio, Meta; el Festival de la leyenda vallenata (1968) en Valledupar, Cesar; y el Festival Mono Nuñez (1974) en Ginebra, Valle, de música andina.

En el entorno local, un evento que se constituyó en referente crucial para el Festival del Porro fue el Festival del Río en Montería, realizado en enero de 1970. Para aquel evento, Guillermo Valencia Salgado escribió una carta en la que expresa sus más profundas preocupaciones e invita a los monterianos a vincularse en la organización.

Estamos empeñados en hacer, en revivir... y si es posible, en crear un Festival de tipo Folclórico, que satisfaga nuestras ambiciones para el Sinú y su Vernaculismo... Todas las regiones de Colombia tienen sus fiestas, y hasta el turista en veces, se identifica con ellas. El Sinú, fuera de sus corrales decadentes, ¿qué puede ofrecer...? Como esta angustia surge de bulto, es por lo que hemos pensado en su colaboración para rescatar las fiestas típicas de esta región, y ofrecer al pueblo y al turista algo digno y hermoso (Valencia Salgado citado en Fortich, 1994, p.123).

Este evento, que al parecer tuvo un gran éxito en la capital cordobesa, reunió diversas expresiones entre las que se encontraba la música de bandas junto con otras prácticas musicales, de danza, juegos regionales y un reinado de belleza.

La legislación sobre el Festival del Río emitida por la Alcaldía Municipal y anexada por Fortich en su libro, expresa claramente la intención de este festival así como las actividades que en él se desarrollaron:

ARTÍCULO SEGUNDO. Autorízase un festival folclórico que se denomina “Festival del Río” con el fin de resaltar nuestra cultura vernácula y estimular el mantenimiento de nuestros valores tradicionales. En consecuencia, se organizarán concursos de bandas, murgas, cantos regionales, décimas, cantos de monte, canto de vaquería, concursos de canoa, carreras de caballo, carreras en sacos, varas de premio, concursos para premiar al mejor compositor de música cordobesa y para el mejor fabricante de artesanías en general, folclóricas y manufacturadas (Tomado de la Revista Programa “Primer festival en el Río Sinú”, citado en Fortich, 1994, p. 177).

Así resulta evidente que la creación del evento tuvo como germen un afán de identificación que tomaba como base una variedad de expresiones consideradas valiosas por su dimensión regional. Esta situación tuvo una intención marcadamente política para un departamento que aún no cumplía 20 años de fundación y se encontraba en la inminente necesidad de distinción y valoración de lo propio.

Dice Fortich que por los mismos años se empezaba a organizar en el municipio de Corozal, Sucre, un Festival del Porro, y en Ciénaga de Oro se hablaba de la posibilidad de hacer el Festival del Casabe. Estos hechos despertarían celos entre los pelayeros quienes, gracias a los estudios folclóricos de Valencia y Maussa, consideraban y aún consideran a su pueblo como la cuna de los primeros talleres de las bandas de porro.

El éxito del Festival del Río y la iniciativa de organizar festivales en otros municipios al parecer serían la fuente de inspiración para un grupo de jóvenes de San Pelayo, quienes verían en ellos un ejemplo de la posibilidad real de organizar eventos de tal naturaleza. Además, el orgullo que implicaba para ellos haber nacido en la que se consideraba la “capital del porro” resultó siendo motor primordial para el avance del Festival.

6.2 Primeros años del festival

Después de algunas dificultades de orden político para realizar el que sería el primer festival en 1975, en 1976 se realizó un foro en el que tanto Valencia Salgado como Maussa Galván expresaron sus opiniones y consejos. El primero habló de su experiencia en el festival del Río, en tanto que el segundo leyó algunos de los elementos surgidos de su investigación sobre el porro. Finalmente en junio de 1977 el Festival del Porro Pelayero vio la luz, gracias a los antecedentes mencionados y al interés particular de los jóvenes pelayeros (Fortich, 1994).



Afiche del Primer Festival del Porro Pelayero⁵⁷

Los organizadores de ese primer festival confiesan que muchas cosas no habían sido previstas, y más bien fueron improvisadas al momento. Por ejemplo, la gran banda formada en el alba ocurrió, según Edgardo Hernández, al darse cuenta de que las bandas después de llegar al municipio y presentarse individualmente no tenían otra actividad que hacer. Es así que a alguno se le ocurrió que todas las

⁵⁷ Imagen recuperada de <http://www.vivefestivaldelporro.com/2011/05/identidad-cultural.html>

bandas tocaran al tiempo algunos de los porros “viejos”, usando solamente un grupo de percusión. Esta situación tendría tal éxito dentro el público asistente, que se quedó clavada en la memoria del Festival como el momento de mayor efervescencia y exaltación de emoción que aún hoy tiene el certamen.

Según los relatos de Fortich, otra cosa que no había sido prevista fueron las bases para el concurso de las bandas. Se sabía solamente que se premiaría a las bandas *tradicionales* y que se haría un concurso de obras inéditas, que en ese momento se pensó únicamente dentro del género de Porro pelayero o palitiao. Para ello fue elegido un jurado calificador, que de acuerdo con el criterio de la junta, tenía capacidad suficiente y autonomía total para elegir a las bandas ganadoras. Sin embargo, los criterios no fueron nunca especificados. A pesar de no contar con reglas de juego claras, en ese Festival hubo dos bandas -del total de nueve concursantes- que a criterio del jurado no podrían participar con la dotación instrumental que llevaron. La banda Internacional de Momil y la banda San Jerónimo de Ayapel contaban entre su instrumentación con saxofones, tumbadoras, maracas e incluso cantante, además de exhibir atuendos que se vinculaban con agrupaciones isleñas (camisas coloridas de flores). Es así que estas dos bandas debieron hacer a un lado a los músicos que interpretaban los instrumentos no aceptados y ceñirse al formato que en ese entonces se consideró tradicional.

También vale la pena mencionar la anécdota que cuenta que un músico reconocido en el departamento se presentó con un conjunto de acordeón en el parque de San Pelayo durante un festival, siendo inmediatamente expulsado por la junta organizadora con ayuda de la policía. Los fundadores del Festival expresan que desde ese momento se estaba haciendo una fuerte campaña en contra del vallenato, pues se sentía ya la presión que este género ejercía sobre la presencia del Porro.

Resulta interesante registrar apartes del acta de premiación del Primer Festival, reconstruida por Fortich gracias a un borrador facilitado por Roger Serpa, dado que el acta original está perdida. En ella el jurado reconoce la importancia del evento y felicita a la junta organizadora por su trabajo. Además, presenta algunas recomendaciones para las futuras versiones, entre las que incluye

- A) Destacar con el premio mayor a la banda que presente un porro sinuano con la característica de la letra y ser vocalizado... De esta manera, nuestros aires instrumentales podrían competir en igualdad de recursos con los ritmos de otras comarcas colombianas y acervo musical americano.
(Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 299)

Así pues, en un acto de demostración de un criterio abierto, incluyente y renovador, “el jurado dejó en el acta una observación discutible, sugiriendo a los músicos y compositores, incluir la voz humana en el porro” (Fortich, 2013: 265). Esta situación, para algunos “discutible”, no tendría eco en los oídos de los organizadores del Festival hasta varios años después. Además, el jurado recomienda

B) Señalar premios para los ritmos tradicionales del fandango y de la puya [y] C) Dejar expreso, en forma categórica, que las manifestaciones tradicionales en especial las coreográficas... deben representar aquellos rasgos que expresen nuestros valores espirituales más auténticos... por lo tanto, deben condenarse y declararse descalificadas todas aquellas expresiones que se inspiren en la chabacanería y los vicios alcohólicos. (Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 301)

Estas recomendaciones muestran varias de las cosas que sucedieron y no sucedieron en el Festival, entre ellas la preferencia rotunda por el género del Porro palitiao, para ellos el mejor representante de la tradición pelayera. Su relevancia se hizo notar, por ejemplo, en la ausencia de concursos de mejor obra inédita en otros géneros. Además, situaciones inspiradas en “chabacanería” y “vicios alcohólicos” habían sido vistas como despreciables en un Festival en el que se intentaba exaltar lo mejor de las expresiones *tradicionales*, expresiones que debían ceñirse a ciertos cánones dictados por la tendencia folclorista. Entre otras cosas, esta mirada exigía una cierta actitud de respeto, elegancia, clase y conductas moralmente aceptadas.

Para continuar con el concurso de obras inéditas, es interesante ver que la pieza que en ese festival ganó el concurso es, según William Fortich, un paseo y no un porro. Javier Reyes, el autor de “Luz Marina Reyes”, le expresó a Fortich que la obra fue compuesta con una armónica y luego adaptada a la banda. Además, el nombre de autor que apareció en el acta de premiación fue el del director de la banda que lo interpretaba, no el de su compositor. “Premio al mejor porro inédito, al señor Juan Caro Guerra, con el porro “Luz Marina Reyes”, natural de la Madera, perteneciente a la Banda Aires de la Madera” (Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 302).

6.3 La banda 19 de marzo de Laguneta

Referencia especial requiere la Banda 19 de marzo de Laguneta, ganadora del concurso de mejores bandas en el primer Festival y agrupación que encarnaría, durante varios años, una identidad particular que sería por muchos entendida como la verdadera banda tradicional.

En 1977, un jurado integrado por el doctor Manuel Zapata Olivella, Francisco Zumaqué Nova, José Galván Lugo, Walberto Garcés, Julio Paternina, escogió la banda “19 de marzo” de Laguneta, Ciénaga de Oro, como la mejor agrupación del Primer Festival. (Fortich, 2013, p. 265)

Como mencioné anteriormente, los jurados contaron con total autonomía en cuanto a los criterios de evaluación, que según está consignado en la reconstrucción del acta de premiación fueron “A. La perfecta ejecución; B. El perfecto acoplamiento; C. La perfecta entonación; y D. El perfecto

contrapunteo instrumental” (Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 303). La perfección era sin duda la preocupación esencial que dio forma a unos escuetos criterios que poco describen el desempeño de la banda ganadora. Sin embargo, al observar lo dicho sobre las ganadoras del segundo y tercer puesto, pueden inferirse algunas otras cosas.

En la adjudicación del segundo premio, el jurado tuvo en cuenta que la banda seleccionada comparte los mismos atributos de la anterior pero con fallas claras de disonancia en los clarinetes. En consecuencia concede el segundo premio a la Banda San Jerónimo de Ayapel⁵⁸. En la adjudicación del tercer premio el jurado tuvo en cuenta los méritos de la banda acreedora por la maestría de su ejecución, pero advirtió fallas de acoplamiento. En consecuencia, se premia a la banda 26 de junio de San Pelayo. (Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 304)

Así pues, se hace claro que el elemento determinante entre las bandas escogidas como primer y segundo lugar tuvo que ver con unas “fallas claras de disonancia en los clarinetes”. Esto puede interpretarse al menos de dos maneras. Por un lado podría ser que la afinación fuera un criterio importante (¿quizás referenciado en lo que los jurados llaman “Perfecta entonación?”), por el otro, que exceptuando la afinación, se tomaran en cuenta las maneras en las que se hacía la distribución de voces en las diferentes cuerdas instrumentales, por lo que podría haber problemas de disonancias. Cualquiera de las dos versiones nos deja igualmente clara una tendencia a utilizar criterios de la música académica occidental en cuanto al manejo de los instrumentos, claramente venidos de esa tradición. Por otra parte, el factor que ubicó a la banda 26 de Junio en el tercer lugar tuvo que ver con “fallas de acoplamiento”. Podemos observar que el acople se consideraba tan fundamental, que aún exhibiendo una “maestría” en la ejecución, esta banda fue relegada al tercer lugar, por debajo de aquella que tuvo “fallas claras de disonancia en los clarinetes”.

En todo caso estas características nos dejan ver lo que, a criterio de los jurados, hacía mejor a la Banda 19 de marzo de Laguneta. Sabemos al menos que no tenía problemas de “disonancias” (¿o afinación?), y tampoco de acoplamiento. Para terminar el acta, el jurado otorga “menciones honoríficas a la Banda Juvenil de Colomboy y a la Banda 24 de Junio de Valencia, por su composición juvenil y apreciable afán de superación” (Anexo 4 en Fortich, 2013, p. 304).

Continuando con la historia de la Banda 19 de marzo de Laguneta, es importante decir que pocos meses antes del primer Festival del Porro, la Lotería de Córdoba había organizado un concurso para celebrar el aniversario número 25 de la fundación del Departamento de Córdoba. En esa ocasión, la mencionada

⁵⁸ Banda que, recordemos, había tenido que modificar su formato porque algunos de sus instrumentos no habían sido aceptados.

banda fue elegida para interpretar las distintas piezas que se presentaron a concurso, entre las que se encontraba una de Guillermo Valencia Salgado titulada Bodas de plata, y declarada ganadora. Meses después este porro palitiao sería llevado por la banda al Festival en San Pelayo, hecho que generó algo de desconcierto entre las demás bandas participantes.

De la Banda “19 de marzo” se puede decir, sin restarle valía a las otras bandas participantes, que esta fue la vedette del Primer Festival y el porro “Bodas de Plata”, el primer boom de la música tradicional de Córdoba, en esta nueva etapa. “Bodas de Plata” está compuesto en aire de porro, modalidad “Palitiao” y es el primer intento por retomar el estilo utilizado a principios de siglo por Pablo Garcés y Alejandro Ramírez. (Fortich, 2013, p. 266)

A pesar de los triunfos de otras bandas en algunos de los siguientes festivales, “ya Miguel Emiro y su equipo de trabajo habían señalado un derrotero claro, su objetivo era el rescate del Porro, en consonancia con la orientación que el Festival pretendía” (Fortich, 2013, p. 267). Así, la Banda 19 de marzo se encargó, a los ojos de muchas personas y del Festival mismo como institución, de revivir a través de la memoria de los músicos algunas piezas que al parecer se estaban perdiendo. Esta agrupación realizó la grabación de una antología de 9 discos, que fue ampliamente difundida tanto a nivel regional como nacional, convirtiéndose así en el compendio de música pelayera de revisión obligada para el país. Esta importante compilación, que fue tomada como un proyecto personal por parte de Miguel Emiro Naranjo, director de la banda, generó también ciertos conflictos, por ejemplo en algunos porros que fueron mal nombrados en las grabaciones y cuyos títulos originales no volvieron a usarse.

Para terminar hay que decir que esta banda, además, fue la primera en realizar una gira internacional por Francia y Bélgica en el año 1998, gira que fue apoyada por el recién fundado Ministerio de Cultura en Colombia.

6.4 Y el festival siguió

“De ahí en adelante eso fue como una plana, fue como una guía” dice William Fortich refiriéndose a los siguientes festivales. A partir de lo que sucedió en la primera ocasión se instauraron casi automáticamente ciertas pautas que le dieron dirección a las siguientes, afianzando cada vez más los lineamientos y la postura que expresaba el Festival como institución al tiempo que se aprendía de las experiencias pasadas.

La vinculación directa entre las bandas de viento y el Porro fue constante, pues casi nunca se presentó en el Festival este género musical en formatos instrumentales diferentes, así como no se permitió a las

bandas interpretar otro tipo de repertorios. Sin embargo, poco a poco entraron en funcionamiento los concursos de otros géneros representativos como el Fandango y el Porro tapao.

Una de las situaciones alternativas que tuvo lugar, fue cuando alrededor del 9° Festival del Porro se propuso iniciar una categoría de Porro cantado con guitarra, expresión que no había sido tomada en cuenta anteriormente a pesar de tener una presencia en el medio regional. Ante la oposición de algunas personas, el concurso se llevó a cabo durante varios años, con la desafortunada situación de que pocos intérpretes se presentaban en él. Pablo Flórez Camargo, un músico reconocido a nivel regional y nacional, fue el ganador indiscutible de casi todas las versiones de este concurso, hecho que generó de nuevo la crítica general. La categoría debió clausurarse ante la situación, y fue entonces cuando se consolidó el Porro vocalizado, es decir, porro cantado con banda alrededor de 1990. Esta modalidad se había insertado en el Festival del Porro algunos años antes debido en parte a la fundación del Encuentro nacional de bandas de Sincelejo en 1984, certamen que incorporó esta categoría desde el inicio. El porro vocalizado tuvo también detractores, pero hasta la fecha esta modalidad de concurso se conserva, siendo por lo general la categoría de obras inéditas que menos piezas concursantes recibe.

Se confirmó así el vínculo directo entre el formato instrumental y el género musical, relación que se ha fortalecido a lo largo de los años, impidiendo que formatos y géneros diferentes tengan lugar en el Festival. Sin embargo, en el año 2012 hubo un intento por reinstaurar la categoría de Porro cantado con guitarra, concurso que tuvo 5 grupos concursantes y poco interés en el público en general.

Durante su desarrollo el Festival tuvo también un cambio de escenario. Anteriormente se realizaba en el marco del parque principal del pueblo, lugar en el que se adaptaban pequeñas tarimas para las presentaciones de las bandas, albergando allí al público en un ambiente bastante acogedor. Pero para finales de la década del 80, se creó un nuevo complejo llamado Tarima María Varilla, espacio que fue designado especialmente para la realización del Festival. A pesar de que el parque principal no dejaría de ser utilizado, la nueva tarima se convirtió en el centro de operaciones del certamen, albergando la presentación de todas las bandas juntas en la alborada, las rondas de concursos y otros eventos importantes que se asentaron allí con ansias de llegar a un público más amplio.

Por otra parte, a pesar de que el Festival había nacido con una única categoría de concurso en las bandas (bandas mayores), con el paso de los años se vio la necesidad de abrir una para “bandas aficionadas” que eran aquellas que no habían ganado nunca en el Festival, razón por la cual no podían competir con las de mayor envergadura. La dinámica entonces permitía el paso de una banda “aficionada” a la categoría de mayores cuando ganaba el concurso. Sin embargo, esta categoría permitía también una mayor flexibilidad por ejemplo en términos de dotación instrumental, criterio que

en la categoría de bandas mayores tendió a ser bastante restrictivo. Pero con el auge de las escuelas de formación infantil y juvenil fomentadas por el Ministerio de Cultura, empezaron a crearse en la región bandas-escuela, situación que hizo que el Festival cambiara hacia el año 1995 la categoría “aficionadas” por “juveniles”, haciendo una distinción ya no por nivel de experiencia sino por grupos de edad. Esta diferenciación conservó la idea de flexibilidad que existía antes y permitió que las bandas juveniles se presentaran con grupos de distintos tamaños y con instrumentos no convencionales en la dotación “pelayera”. A pesar de que la restricción por edad no siempre se respeta a cabalidad, esta diferenciación se mantiene en la actualidad con un límite de 25 años para los integrantes de las bandas juveniles. Además, algunas bandas infantiles suelen ser invitadas a hacer presentaciones especiales que no entran en concurso.

6.5 El Festival y la política

Muy a pesar de haber sido una propuesta que surgió de un grupo de jóvenes pelayeros, es decir, de la sociedad civil, el Festival ha estado cargado de presencia política a lo largo de su historia. La necesidad de contar con importantes rubros económicos y con un apoyo institucional a nivel del Municipio han hecho imprescindible este contacto.

Ya desde el año 1975, cuando finalmente las autoridades municipales se interesaron en la idea de organizar un festival, se citó al pueblo a una asamblea para elegir la junta directiva, resultando elegidos unos hombres del partido contrario al del alcalde de entonces. No tardó la alcaldía en hacer una designación por decreto de una junta diferente que sería presidida por Edgardo Hernández, uno de los jóvenes pertenecientes al grupo de la idea original. Como si fuera poco, la Gobernación de Córdoba nombró una junta conformada por “prestantes personalidades del departamento”, completando así tres grupos designados para la organización del futuro festival. Evidentemente ninguna de ellas tuvo éxito, y en el año 76 no pudo organizarse el festival. Como se mencionó anteriormente sería hasta 1977 cuando se echaría a andar el primer Festival del Porro pelayero (Fortich, 2013, p. 259-260).

Desde ese momento diferentes intereses han movido al sistema político haciendo del Festival una atractiva oportunidad para sacar provecho a través de la obtención de capital económico, en una situación que representa un alto prestigio social. Durante las últimas décadas ha sido común que la junta que trabaje en el Festival sea designada por la alcaldía por medio de un decreto, cambiando de un año a otro conforme se presenten los diferentes intereses políticos, y escogiendo para esta labor a personas que tienen cierto prestigio dentro de la comunidad por ser supuestos conocedores del ambiente cultural. Esta situación ha dejado siempre un sabor amargo en especial entre los músicos,

quienes sienten que la organización no los tiene en cuenta y que los resultados de los concursos se arreglan por conveniencias personales.

Sin embargo, en los últimos años se ha visto una interesante presencia de la sociedad civil en una organización sin ánimo de lucro llamada Fundación Festival Nacional del Porro. A pesar de que su trabajo en el Festival ha sido intermitente y solamente ha organizado los Festivales de los años 2009, 2010 y 2012 debido a las decisiones del alcalde de turno, su postura es vista por algunos miembros de la comunidad como imparcial y libre de otros intereses. Pero la entrada de la Fundación a escena también ha tenido contradictores y ha causado algunos conflictos, por ejemplo con el Ministerio de Cultura quien en una ocasión no brindó ningún apoyo al Festival después de que recibiera dos propuestas para organizarlo: una de la Fundación y otra de la Alcaldía.

6.6 La situación actual

Las últimas versiones del Festival han dejado mucho que desear. La gente del pueblo está preocupada por lo que para ellos es un declive del evento que se hace evidente en una organización cada vez más deficiente. Esto se debe, en buena parte, a los cambios que suceden año tras año en las juntas organizadoras, situación que no permite la retroalimentación de experiencias y que, según la gente, solamente obedece a favores políticos. Es por ello que suelen escucharse comentarios de la vergüenza que sienten los pelayeros con la gente que viene de afuera. Además, para los locales, la incontenible entrada de géneros musicales más comerciales que el Porro tanto a los escenarios oficiales del Festival como a los establecimientos comerciales que atienden a las personas durante esos días, hace que la música de bandas pierda el lugar privilegiado que debería tener.

Por su parte, los músicos se quejan de los premios que tienen sumas de dinero muy bajas (por ejemplo, el primer puesto de la categoría pelayera obtiene alrededor de 5.000 dólares) a pesar de que todos reciben un dinero de “base” solamente por participar. Pero además, ellos alegan que no reciben un trato digno en su hospedaje y alimentación, puesto que deben acomodarse en sus propias hamacas en las escuelas del pueblo. Deben sumarse también las quejas sobre los jurados que aceptan dinero para hacer ganar a alguna banda y aquellas sobre la poca claridad en los criterios de calificación, que suelen cambiar año tras año según los jurados que se convoquen.

Todas estas situaciones han hecho que muchos músicos estén desmotivados con el Festival e incluso que algunas bandas hayan decidido no volver a participar. La gente de San Pelayo, por su parte, suele referirse al Festival como un evento de “politiqueros” al que ya muchos no quieren asistir. A pesar de ello, gran cantidad de turistas asisten al evento que sigue siendo considerado como el festival más

representativo de esta cultura musical y el que más bandas reúne.

7 Las instituciones de educación musical

7.1 La Escuela de Bellas Artes Maria Varilla

Esta escuela fue la primera institución en brindar educación musical en San Pelayo de manera sistemática, adoptando un ideal de desarrollo educativo inspirado en la academia occidental. Según la gente, anteriormente los procesos se daban de manera informal en las agrupaciones donde los jóvenes tenían contacto con músicos mayores y eran ellos quienes, a través de la práctica instrumental y del ejercicio en las bandas, les enseñaban⁵⁹. Sin embargo, hacia el año 1986 se fundó la Escuela de Bellas Artes Maria Varilla, a donde llegaron muchos jóvenes del pueblo interesados en integrarse a la práctica de las bandas. Para ese momento, recordemos, el Festival cumplía cerca de una década y había logrado de alguna manera entusiasmar a la comunidad con la idea de reactivar una práctica que aparentemente había decaído en los años anteriores.

De esa primera generación surgió un grupo nutrido de hombres y mujeres con un interesante desarrollo musical. Es así que, en el año 1987, se presentaron dos bandas como muestra de un proceso relativamente corto. Una de ellas estaba integrada completamente por hombres y, la otra, por mujeres. Este es quizás el único ejemplo que haya habido de una banda de mujeres en la región, banda que, desafortunadamente, no tuvo mayor actividad en los años siguientes.



Músicos de la Escuela de Bellas Artes. San Pelayo, 1987⁶⁰

59 Hablaré con detalle de algunos cambios en los procesos educativos en el apartado 3.4 Los músicos de banda de San Pelayo y sus discursos

60 Imagen recuperada del muro de facebook de Enedina Antonia Garcés Ramírez en https://www.facebook.com/enedinaantonia.garcesramirez/media_set?set=a.3206834265140.1073741825.1694693449&type=3

Según el testimonio de Carlos Rubio, los cambios en la administración local hicieron que en ese momento el proceso se interrumpiera – tal como también sucedería en ocasiones posteriores- hasta que en el año 1992 salió otro proceso. Allí hubo, según Rubio,

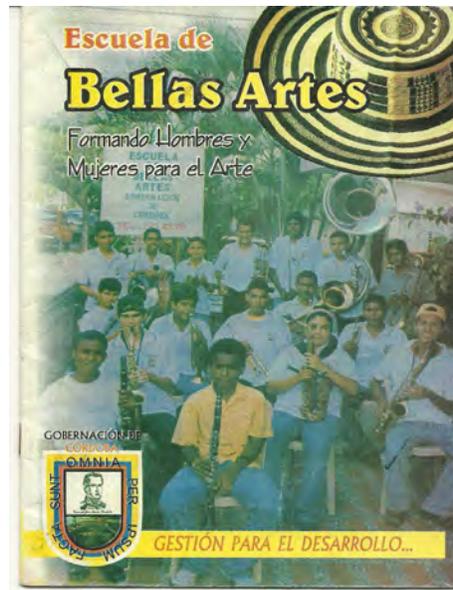
...trabajo muy esporádico, del maestro William Figueredo... el maestro... apellido Aleán, de Cereté... el maestro Tobías Garcés... el maestro Edilberto Better... todos ellos fueron intermitentes ¿por qué? Por los contratos de la alcaldía. Entonces Better es quien reintegra la banda. Cuando Better pierde el contrato, también por cuestiones administrativas, es que aparece el maestro Ricardo Hernández, ya con el maestro Ricardo Hernández es que la banda toma fuerza como banda escuela.

Y así fue como en el año 1993, esa banda dirigida por Ricardo Hernández, se presentó a varios festivales ganando algunos de ellos. Obtuvo, en un periodo corto de unos meses, el primer lugar en el Festival de Repelón, Atlántico, el tercer lugar en el de Barrancabermeja, Santander y el primer lugar en el Festival del Porro en San Pelayo en la categoría aficionada. Esa fue quizás la época más productiva de la escuela, de la que salieron la mayoría de los integrantes de las bandas que actualmente están activas en San Pelayo. Sin embargo, los problemas políticos seguirían presentes y el proceso siguió siendo intermitente, situación que llevó a varios músicos a separarse de la escuela para finalmente formar la Banda Maria Varilla.

En una etapa posterior, ya en la década del 2000, hubo un resurgimiento gracias a la labor de profesores como Álvaro Castellanos y José Francisco Guerra. La mayoría de los músicos nacidos desde los años 80 en San Pelayo pasaron por ahí, dando lugar a la generación de jóvenes que después han buscado procesos educativos profesionales. Es por eso que los profesores expresan con orgullo que la exitosa entrada de los jóvenes a los programas universitarios -en especial al de la Universidad de Córdoba- se debe a su formación durante la etapa previa en la Escuela, situación que los estudiantes confirman.

Sin embargo, desde el 2009, año en el que la banda de la Escuela obtuvo el segundo lugar en la categoría juvenil del Festival del Porro, ésta ya no está funcionando. Los maestros y los jóvenes que pertenecieron a ella lo atribuyen, de nuevo, a la falta de interés por parte de los políticos de turno. Hoy en día la construcción que albergaba la escuela, ubicada en una esquina del complejo de la tarima Maria Varilla, se usa para ubicar oficinas especialmente durante el Festival. Desde las ventanas de los salones se pueden ver los tableros con pentagramas y algunas sillas dispersas. Según dicen, algunos instrumentos se están dañando mientras que otros están perdidos, siendo aprovechados por intereses particulares. Se dice en el pueblo que el alcalde actual ha prometido reactivar la Escuela, cosa que no ha ocurrido, pero el proyecto de construcción de una nueva sede para el Festival, del que hablaré más

adelante, aparentemente lo contempla.



Músicos de la Escuela de Bellas Artes. Posiblemente 2005.⁶¹

7.2 La licenciatura⁶² en educación básica con énfasis en educación artística-música.

Este programa, que pertenece a la Universidad de Córdoba⁶³ y cuya sede se encuentra en Montería, recibe actualmente a la mayoría de los músicos jóvenes de la región que quieren estudiar música a nivel profesional, situación que para los pelayeros no resulta ajena.

La carrera, perteneciente a la Facultad de Educación, fue fundada hace un poco más de una década y tiene la intención de formar profesores para niveles escolares de básica primaria y secundaria, razón por la que, según sus estudiantes, se dedica poco tiempo a la práctica musical pues además deben llevar materias de otras áreas artísticas y de pedagogía. Allí se adquieren conocimientos musicales que incluyen técnicas instrumentales (que en muchos casos reemplazan las aprendidas de forma empírica), solfeo y armonía, práctica coral e historia de la música (de la academia occidental y también regional), que se complementan con técnicas de didáctica, elementos de gestión cultural y otros conocimientos que buscan cierto balance entre lo musical y lo demás. Por ser el único programa universitario en Córdoba donde la música tiene espacio, cuenta con profesores reconocidos y se constituye en un espacio propicio para la formación de jóvenes. En sus espacios se hacen presentes músicas académicas junto con prácticas regionales y de otras músicas populares como el *jazz*, que goza de buen prestigio. Pero la carrera también tiene algunas dificultades como su planta física que es insuficiente, razón por la

61 Foto recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3812026454531&set=t.1218887483&type=3&theater>

62 En Colombia la palabra “Licenciatura” designa un programa de educación universitaria específicamente destinado a la formación de educadores.

63 Universidad pública del Departamento de Córdoba.

que la mayoría de las clases de instrumento debe hacerse en unos kioscos al aire libre o incluso a la sombra de algún árbol cercano.

Este programa fue fundado con la intención de albergar principalmente a los jóvenes de las bandas para darles así un espacio de formación profesional que no existía en el departamento. Sin embargo, he escuchado a algunos profesores que dicen con tristeza que pareciera que estos jóvenes entran a estudiar música con la intención de no volver a tocar en las bandas. Pero al programa ingresan también personas interesadas en otros instrumentos e incluso gente que no ha tenido práctica instrumental previa debido a que, de manera general, se evalúan sus aptitudes y no los conocimientos previos. Los egresados en su mayoría salen a buscar trabajos relacionados con la docencia en escuelas de corregimientos y municipios o incluso en colegios privados de Montería.

Entre los jóvenes pelayeros que han egresado exitosamente del programa hay algunos integrantes de bandas como Alejandro Niño (trombonista y bombardinista), Juan José Guerra (trombonista y bombardinista), Servio Angulo (trompetista), Camilo Martínez (trombonista), Cristian Sotelo (gaitero, guitarrista y recientemente tubista) y Maria Margarita Huyke⁶⁴ (cantante). Además de ellos, hay otros jóvenes en proceso de formación.

8 La creación de las bandas de presencia actual en San Pelayo

Las dos bandas de mayores⁶⁵ que hoy en día tienen actividad en la cabecera municipal de San Pelayo fueron fundadas en la década del 90 y se han alimentado de los procesos educativos de la Escuela de Bellas Artes y de la Licenciatura de la Universidad de Córdoba.

8.1 La Banda Maria Varilla

Esta banda, como mencioné antes, nació en el seno de la Escuela de Bellas Artes Maria Varilla de San Pelayo, siendo fruto de un proceso de formación que había iniciado aproximadamente en el año 1986 y que vio la luz en 1992. Después de 1993, año en el que la banda ganó tres premios en diferentes festivales, la Escuela se desintegró a raíz de los sucesivos cambios de administración municipal derivados de los procesos políticos habituales. No obstante, algunos de los integrantes de la banda decidieron continuar con la agrupación, convocando también a músicos que habían sido parte de la Escuela en años anteriores. Así pues, la banda quedó bajo la dirección de Edwin Cogollo y contó con el apoyo de Álvaro Castellanos. Pero ya en el año 2000, regresando con el título de Licenciado en Educación musical de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, Carlos Rubio tomó la dirección y

64 Ella suele cantar con bandas cuando presentan porros vocalizados.

65 Se habla de bandas mayores o pelayeras para hacer la distinción con las bandas juveniles.

se ha mantenido hasta la actualidad.

La mayoría de sus integrantes de mediana edad pertenecieron a la Escuela de Bellas Artes en sus primeras etapas y no tuvieron una formación universitaria profesional, con excepción de dos músicos que en los últimos años cursaron un programa de profesionalización en la Universidad del Atlántico. Pero además, la banda ha incorporado a jóvenes estudiantes y egresados de la Universidad de Córdoba quienes, a pesar de no mantenerse allí de manera estable debido a que la mayoría ha salido de la región, son altamente valorados.

8.2 La Banda San Juan

Por su parte, la Banda San Juan fue fundada por el señor Francisco Paternina -más conocido como “barriga larga” por su contextura física o “voy pues” por su manera de saludar-, quien se enorgullece de su apellido, que está estrechamente vinculado con varios músicos de la primera mitad del siglo XX, especialmente Primo Paternina. Según él, la Banda San Juan nació en el año 1995 como respuesta a una necesidad social y económica ya que, a mediados de los años 90, observó que muchos músicos viejos se estaban muriendo y que en el pueblo ya no estaba activa la Escuela de Bellas Artes. Esta situación, sumada a la oportunidad de ganancia económica que vio en la actividad musical, lo llevó a organizar la Banda San Juan de San Pelayo junto con dieciséis músicos más, todos pelayeros. Éste es un elemento de orgullo para sus integrantes incluso en la actualidad, pues, a pesar de que generalmente las bandas se vinculan con municipios o corregimientos, suelen reunir músicos nacidos en diferentes locaciones. El nombre de la banda fue pensado en homenaje al patrono del pueblo, San Juan Pelayo, que se celebra el día 26 de junio.

La mayoría de los músicos de esta banda tuvieron una formación informal, así como su director, Francisco Paternina, quien no perteneció a ninguna escuela pues dice que su aprendizaje fue callejero. Sin embargo, cuenta que en una época tuvo un maestro ucraniano que trabajó en la alcaldía y tocaba guitarra.

Pero a través de los años, la banda ha incorporado músicos que empezaron en la Escuela de Bellas Artes e incluso formaron parte de la Maria Varilla, entre ellos Tomás Antonio Montes, quien actualmente es el responsable de los ensayos y los arreglos musicales. Sin embargo, músicos jóvenes vinculados a procesos de formación universitaria no han entrado a esta banda. El único joven es un trompetista de 15 años, hijo del mencionado Tomás Antonio, y quien dice estar interesado en estudiar música en la Universidad de Córdoba después de terminar el bachillerato.

9 La situación política en la actualidad

Los músicos de San Pelayo concuerdan en que “al pueblo no ha llegado un alcalde que guste del porro”. Los continuos cambios que experimentó la ahora extinta Escuela de Bellas Artes y el manejo, a ojos de la mayoría “politiquero” que ha tenido el Festival especialmente durante los últimos años son muestras de ello. La situación tiende a agudizarse y la actual administración no es la excepción.

Hoy en día el municipio atraviesa una situación particular que hace ver una de las intenciones por llevar al Festival hacia un ideal de “progreso” que desconoce los intereses de la población poniendo en primer plano intereses particulares. Me refiero específicamente a la intención de construir un nuevo complejo para el Festival que incluye, según se ha dicho, una tarima de mejores condiciones, una serie de hoteles para el hospedaje de los músicos y una escuela para niños y jóvenes de San Pelayo. Este proyecto, que ya está en marcha, ha tenido opositores y defensores y ha causado fuertes enfrentamientos, razón por la que me parece importante hablar de él desde una postura personal y según las situaciones que he presenciado.

En el acto inaugural del Festival del año 2012 el señor Gobernador del Departamento de Córdoba anunció en su discurso el apoyo económico para la construcción de un nuevo complejo para albergar el Festival Nacional del Porro, el cual sería entregado con la condición de que el Municipio encontrara y dispusiera un terreno para tal efecto. El alcalde, seguidamente, agradeció la iniciativa de la Gobernación y prometió hacer su parte. A pesar de que no había mucha gente escuchando los discursos, durante todo el Festival se comentó lo sucedido. La gente de San Pelayo y los músicos de diferentes bandas que estaban allí vieron con complacencia la idea de mejorar la infraestructura que durante años había sido criticada por ser precaria tanto en el sitio de presentación de las bandas como en los lugares de hospedaje para los músicos. Así, dado que la propuesta prometía hoteles cómodos para los músicos -que suelen ser exaltados en los discursos políticos como “los protagonistas” del Festival-, y soñando con la posibilidad de contar con una mejor tarima, un buen equipo para la amplificación de sonido, una iluminación adecuada y mejores instalaciones para el público asistente, la gente se entusiasmó con una idea de modernidad que podría dar al Festival mejores condiciones y traer así una mayor cantidad de público.

Con el paso del tiempo el asunto pareció quedar en suspenso hasta que, a través de comentarios de la misma comunidad, se supo que ya había un terreno dispuesto por la alcaldía para este fin, el cual estaba ubicado afuera de la cabecera municipal de San Pelayo y al otro costado de la carretera principal que comunica a Montería con Loricá. Sin embargo, no hubo declaraciones oficiales de la Alcaldía, por lo que resultaba difícil rectificar la información. Por su parte, la gente empezó a preguntarse acerca de la

pertinencia de ese lugar que estaba retirado del pueblo para realizar los eventos del Festival. Tanto la seguridad como los medios de transporte para llegar al terreno resultaban insuficientes a ojos de muchos pelayeros que cuestionaron su ubicación.

Por los medios que encontraron, algunas personas empezaron a pedir al alcalde y al gobernador hacer una socialización del proyecto que se estaba desarrollando en este respecto, sin recibir respuesta alguna. Hubo iniciativas por redes sociales para recoger firmas, hacer programas de radio e incluso convocar pequeñas manifestaciones para protestar sobre lo que, al parecer, era ya una decisión tomada que no había tenido en cuenta la opinión de los principales actores del Festival: los pelayeros y los músicos de bandas. Sin embargo las únicas respuestas, de nuevo fuera de lo oficial, fueron despidos y prohibiciones de contratar a cualquier persona que estuviera cuestionando el desarrollo de ese proyecto. Finalmente, y luego de dos años de peticiones, en la inauguración del Festival del año 2014 el alcalde hizo una breve presentación sobre el proyecto que, efectivamente, se desarrollaba ya en el terreno que tiempo atrás había sido reconocido por la gente y que, según la Alcaldía, fue donado. Este acto informativo, a mi modo de ver, no tuvo ninguna respuesta por parte de la gente que ya en ese punto estaba en una situación de impotencia y miedo por recibir represalias.

Actualmente el debate ha mermado. La obra está en camino y promete completarse antes de junio de 2015, fecha en la que deberá desarrollarse la siguiente versión del Festival. Se dice también que la antigua tarima va a ser demolida próximamente. Por su parte, mucha gente de San Pelayo asegura que no se acercará a ese lugar y algunos músicos dicen que no asistirán, mientras que el alcalde habla en sus discursos sobre la importancia que tiene la cultura para el municipio y la mejoría que va a representar la construcción de ese complejo en términos económicos.

Para completar el panorama, en enero de 2015 se inició una obra para la restauración de la “Casa del porro”, una construcción antigua del centro del pueblo que albergó las oficinas del Festival durante su primera época y que en los últimos años ha funcionado como lugar de exposiciones durante esos días, siendo considerada parte importante del patrimonio del municipio. Según la gente, esta casa fue además alcaldía, escuela, cárcel y centro de salud.

La primera etapa se llevó a cabo, como en la mayoría de las restauraciones de bienes inmuebles, con una demolición de la estructura que solo conservó la fachada, situación que ha causado de nuevo la indignación de algunas personas que, sin embargo, dicen no tener opciones para reclamar sobre un procedimiento con el que no están de acuerdo.

Sabiendo lo delicado que resulta hablar de estos temas, es importante decir que desde mi punto de vista situaciones como éstas necesitan ser conocidas y debatidas en espacios abiertos donde los interesados

puedan expresarse. La lógica de la política supone una representatividad que debería tener mecanismos incluyentes de participación y que, en este momento en San Pelayo, no existen. Mientras tanto, la dirección en la que estas posturas conducen a un ideal único de modernidad y progreso, afectan fuertemente las posibilidades de diálogo y desarticulan la comunidad. Basta con observar el marcado interés que hace unos años tenían algunas personas en el desarrollo favorable de una nueva sede para el Festival, interés que hoy en día se ha traducido en miedo e impotencia y que tristemente puede llegar a la indiferencia.

10 El interés por incluir El porro en la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de Colombia

Durante el Festival del año 2014 se convocó a una reunión a raíz del interés que tienen algunos por desarrollar un proyecto para la inclusión de El porro en esta lista. Asistimos personas interesadas, entre ellas algunos de los fundadores del Festival, personas de instituciones culturales de otras locaciones y apasionados del tema, mientras que los representantes de las instituciones políticas no se hicieron presentes.

William Fortich explicó que este tipo de iniciativas no deben ser desarrolladas estrictamente por entes gubernamentales sino que también asociaciones civiles e incluso personas naturales pueden presentar el proyecto. Es así que, junto con Jorge Martínez Paternina, oriundo del Departamento de Sucre, se han dado a la tarea de dar forma a la petición para la inclusión desde los dos departamentos. Según ellos, este es un proyecto que necesita varios años para desarrollarse y está en la etapa inicial.

Es así que, de forma muy abierta, los exponentes hablaron de su intención de escuchar las opiniones de los presentes y trataron interesantes temas desde la manera en la que debía llamarse la expresión musical a la que se refieren hasta el concepto mismo de “patrimonio”, hechos que dejaron entrever las opiniones de los asistentes y los conceptos de los proponentes. Por ejemplo, para la denominación de la manifestación, dijeron no estar seguros de tratarlo como “el género musical Porro”, “la música folclórica de banda” e incluso “música tradicional”, conceptos que, para ellos, en cualquier caso necesitarían ser acotados por la amplitud de sus significados. Además, se habló de la “cobertura” de inclusión, que ellos pretenden hacer nacional a pesar de que podría ser también a nivel departamental e incluso municipal.

Uno de los asuntos importantes para Fortich y Martínez fue dejar en claro que, según el decreto 2941 que reglamenta lo concerniente al patrimonio cultural de la nación de naturaleza inmaterial, el patrimonio no se “declara” como tal, puesto que es la comunidad misma quien considera ciertas

prácticas o manifestaciones como su patrimonio y que por tanto la inclusión en la lista representativa no se hace con esta intención. En lugar de eso, el objetivo principal del proyecto es crear y poner en marcha un “plan especial de salvaguardia” que incluye, entre otras cosas, la identificación de la manifestación, de los beneficios e impactos de su salvaguardia, el diseño de procesos de formación, de investigación y de desarrollo institucional, y la descripción de medidas que garanticen la viabilidad y sustentabilidad de la estructura comunitaria, todos estos acompañados de anexos financieros y una acreditación de los compromisos que se adquieren respecto al plan. Plan que, si no se cumple en cinco años, puede causar la derogación de la inclusión. Además, para los exponentes también fue importante decir que ese plan de salvaguardia es un pacto comunitario en el que deben participar todos los actores de la comunidad: los “portadores” de la manifestación, las instituciones y la empresa privada; para lograr acuerdos en los que todos se vean beneficiados y así cumplir a cabalidad los compromisos.

Los asistentes, por su parte, hicieron múltiples intervenciones que dejaron ver algunas de sus preocupaciones. En varias ocasiones se habló de la inminente desaparición del Porro en el futuro cercano por su casi nula presencia en estaciones de radio y los escasos procesos de formación para niños y jóvenes en la actualidad. Además se mencionó el desacierto que exhiben las rutas tomadas por instituciones como el Festival Nacional del Porro para su conservación. En otra postura, se cuestionó el concepto mismo de territorio que en proyectos como este corresponde directamente con las divisiones políticas y se indagó sobre la conciencia que tienen los proponentes acerca de los beneficios o perjuicios que esta inclusión podría traer a la comunidad.

Estas miradas que se hicieron presentes en la discusión son expresiones de una herencia proteccionista que se mantiene vigente en la actualidad y según la cual hay que resguardar ciertas expresiones ya sea porque van a dejar de existir o porque van a recibir influencias que son potencialmente dañinas. Pero además, en la reunión se habló del desarrollo que al mismo tiempo se está haciendo de los proyectos de inclusión de la Cumbia y la música de gaitas y tambores a la misma lista, situación que, al menos para mí, dejó claro que estos proyectos se han convertido en una tendencia nacional a la que resulta difícil escapar.

En definitiva, esta intención por lograr la inclusión del Porro -o como decida llamarse- en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de Colombia es el reflejo de intereses particulares y comunitarios en la necesidad de conservación de sus prácticas, necesidad que es legítima y que es muestra del compromiso de un grupo social con aquello que lo identifica. Lo que para mí vale la pena preguntarse es la pertinencia de mecanismos como éste que son establecidos desde la UNESCO y que crean, en últimas, una suerte de medio exclusivo respondiendo a unas tendencias globales que intentan

“salvaguardar” mientras que, en realidad, marcan con mayor decisión las fronteras.

3.11 Recapitulación

A lo largo de este capítulo he expuesto situaciones que, a partir de la mitad del siglo XX, han sido llevadas a cabo por instituciones y agentes que han perseguido unos ideales de identificación regional desatada principalmente por la fundación del Departamento de Córdoba como entidad territorial. El recorrido, que recoge recuerdos y percepciones de pelayeros así como de autores locales y externos, fue un esfuerzo por observar los hechos significativos que han tenido lugar en momentos o periodos de tiempo particulares y que sirven para delinear los procesos complejos que ocurren en San Pelayo, sin olvidar por ello los diálogos de retroalimentación, resignificación y apropiación por parte de la comunidad.

Estas acciones, que son fruto de los procesos propios de una sociedad dinámica y en constante cuestionamiento, han repercutido en la creación y reproducción de imaginarios sobre *lo tradicional* desde muchos puntos de vista y explican, al menos en parte, la multiplicidad de sentidos que hoy en día adquiere el término y las formas en las que puede activarse a distintos niveles.

Capítulo III. Los imaginarios. Situación actual y perspectivas

1 El núcleo y la periferia: consenso y disidencia

Las representaciones sociales han sido planteadas desde la psicología social y pueden ser vistas como una versión análoga en la dimensión individual de lo que son los imaginarios sociales en las comunidades. A través del planteamiento de Jean-Claude Abric (2001) sobre ellas, es posible entender la forma en la que se generan estructuras jerárquicas alrededor de un núcleo que resulta ser “el elemento más estable de la representación, el que garantiza la perennidad en contextos movibles y evolutivos” (p. 20).

Así, en su propuesta sobre la organización de las representaciones, Abric expresa que los elementos que pertenecen al núcleo son los mejores representantes de la entidad, aquellos que cumplen a cabalidad con las características propias de la representación y se convierten, por tanto, en generadores de sentido para todos los demás elementos. Además, cumplen una función organizadora en la medida en que ayudan a jerarquizar de acuerdo con la comparación con los elementos periféricos (pp. 20-21). Esto no quiere decir que el núcleo se mantenga inmóvil; por el contrario, Abric plantea que aún a pesar de que es una estructura estable -o al menos más estable que los demás elementos- es susceptible de variar de acuerdo con las necesidades del contexto. Este núcleo, que está conformado por los elementos que constituyen el mayor acuerdo entre la comunidad, sería entonces la estructura que permite los procesos de identificación más eficaces para mantener la unidad, pues en ellos se genera un consenso que se revierte en experiencias compartidas en el grupo social. Mientras tanto, los elementos que conforman la estructura periférica de la representación constituyen su parte más accesible y activa, dando la impresión de estar más próximos a lo perceptiblemente “real”. Pero además, “estos elementos están jerarquizados, es decir que pueden estar más o menos cercanos a los elementos centrales: próximos al núcleo, desempeñan un papel importante en la concreción del significado de la representación, más distantes de él ilustran, aclaran, justifican esta significación” (Abric, 2001, p. 23). Allí entonces podríamos encontrar menores niveles de acuerdo que, sin embargo, no desestabilizan las representaciones. Así, los elementos periféricos también son parte de procesos identitarios que gracias a que justamente no son del todo concensuados, generan interesantes cuestionamientos y debates activos.

Planteando la posibilidad de entender los imaginarios como la versión socialmente compartida de las representaciones, y recordando lo que propone Maffesoli (2003) sobre lo innecesaria que resulta la búsqueda de unos referentes “reales” para la producción y reproducción de imaginarios, resulta posible

pensar también en la existencia de estructuras nucleares ideales, alrededor de las cuales se organizan estas entidades imaginarias sin que necesariamente existan objetos concretos que las encarnen. Esto explicaría, al menos en parte, la dificultad para concretar definiciones sobre *lo tradicional*, e inclusive sobre elementos como *el músico tradicional* o *el repertorio tradicional*, pues a pesar de que la gente pueda reconocer la pertenencia de un elemento a imaginarios sobre ellos, encuentra difícil señalar ejemplos particulares.

Esta reflexión me permite establecer la importancia de tomar las mayores instancias de acuerdo entre la gente como una posible expresión de las estructuras nucleares de los imaginarios que le permite establecer relaciones y entenderse. Así mismo, me hace pensar que las posturas disidentes no solamente ayudan a la definición misma de los imaginarios sino que también se establecen de acuerdo con sus estructuras nucleares para plantear sus diferencias. Así, tanto el núcleo como la periferia conforman y definen un imaginario, haciendo necesario observar las dos como expresiones vivas y co-dependientes que permiten, a través de su comprensión, una entrada a la mirada misma de la comunidad.

2 Repertorios, estilos y formatos instrumentales

Elementos que suelen ser considerados estructuras representativas del sistema, como los repertorios, los estilos y los formatos instrumentales, hacen parte de algunos de los imaginarios que se asocian a las prácticas de los músicos de bandas.

2.1 Repertorios: Consideraciones desde distintos puntos de vista

Si revisamos las características que comúnmente se asocian con lo *tradicional*, no es extraño que se consideren *tradicionales* aquellas piezas del repertorio que fueron creadas en las primeras décadas del siglo XX por los músicos que hacen parte del mito fundacional, periodo denominado por Fortich Díaz (2013) como la “época clásica” (p. 42; p. 175). En la mayoría de los casos, estas piezas corresponden específicamente a los porros palitiao también llamados pelayeros, aunque algunas piezas de otros géneros englobados en el término general de Porros hacen parte de la consideración. Otros repertorios como el de “obras clásicas” y el de música comercial de otros géneros suelen ser apartados de este imaginario, como lo expondré más adelante.

Después del periodo mencionado [1931], los compositores dejan de crear en el Sinú porros con el esquema utilizado para los viejos porros pelayeros. Las bandas y los porros siguieron vigentes pero, ni aún con el estímulo que ha significado el Festival del Porro los compositores han recordado el estilo o modelo utilizado en el taller musical dirigido por

Alejandro Ramírez Ayazo y Pablo Garcés Pérez para crear porros como “Maria Barilla”, “El pájaro”, “El pilón”, etc. (Fortich, 2013, p. 64)

Puede verse entonces, que para William Fortich, el periodo de gloria de la práctica de las bandas tiene una ubicación temporal definida y que la calidad de las composiciones que surgieron en esa época no volvió a verse en periodos posteriores. Sin embargo, esta idea no sólo es planteada por él. Los músicos concuerdan en que hay un repertorio *tradicional*, que coincide en su gran mayoría con las piezas compuestas en el período fundacional de las bandas pelayeras, y que es conocido por todos al punto de ser capaces de interpretarlo aún sin haber ensayado y sin siquiera conocerse, cosa que no sucede tan fácilmente con piezas de reciente composición y que no alcanzan tales niveles de difusión. Esta posibilidad, evidentemente, surge no sólo del hecho de conocer piezas sino también de compartir ciertas competencias que permiten la puesta en práctica de unas lógicas gramaticales establecidas. Es gracias a ésto que los músicos pueden conformar “combos” para ciertos eventos tocando, en la gran mayoría de los casos, repertorio que es del conocimiento de todos, del cual se tiene una suerte de arreglo universal.

2.2 Los géneros musicales valorados de forma diferenciada

2.2.1 El porro palitiao y el fandango

Comentarios como “al auténtico porro cordobés se le conoce también con los nombres de porro palitiao o porro pelayero” (Fortich, 1994, p. 42), reflejan la idea de una valoración en distintas dimensiones de las piezas de acuerdo con el género musical al que pertenecen, además del periodo en el cual fueron creadas. Tal parece que el Porro palitiao se erige como el género más *tradicional*, en tanto que representa lo que fue creado en los talleres que tuvieron cuna en San Pelayo, según el mito fundacional. Es por ello que en las ocasiones en las que el repertorio de Porros tiene lugar, los palitiaos representan la mayor parte de lo que las bandas tocan y de ninguna manera pueden ser omitidos, tal como podría pasar con otros géneros. En el Festival, por ejemplo, donde las bandas tienen la oportunidad de tocar únicamente dos piezas en cada una de las rondas, suele pedírseles que éstas sean por ejemplo un porro palitiao y un porro tapao, un porro palitiao y un fandango, o un porro palitiao y cualquier pieza de otro género.

Vale la pena observar el trabajo de Victoriano Valencia (1995), quien hace una selección de obras para su trabajo *El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional* en la que incluye trece porros que nombra como tradicionales –todos ellos compuestos en la época mencionada por Fortich- y uno que,

aunque fue compuesto en los años 80, ha tenido “mayor acogida en las últimas décadas” (p. 38). Se trata de una composición titulada Río Sinú, de Miguel Emiro Naranjo, director de la Banda 19 de marzo de Laguneta y personaje que se reconoce como uno de los principales guardianes de la tradición. Recordemos que esta banda fue la ganadora de la primera versión del Festival y grabó numerosos discos en una Antología de porros y fandangos que, en especial para los fundadores del Festival, según comunicaciones verbales con ellos, resultó ser una forma de recoger una serie de piezas que ya estaban cayendo en el olvido. El porro palitiao Río Sinú, además, fue ganador del concurso de obras inéditas en el año 1985 en el Festival, convirtiéndose así en uno de los muy pocos que han logrado tener difusión y trascender el momento circunstancial del concurso.

Un porro palitiao que también ha tenido cierta difusión es Malala, del mismo Victoriano Valencia. En la figura de este compositor, hijo de Guillermo Valencia Salgado y nacido en Montería, se combinan el imaginario de la herencia sinuana y el de la incursión en los entornos académicos y comerciales, donde tiene su mayor actividad. Pero quizás el caso más excepcional es el del porro palitiao Mochila, de Dairo Meza, director de la Superbanda de Colomboy. Este porro, aunque es de muy reciente composición, ha entrado con fuerza en el repertorio de las bandas pelayeras pues la gente suele pedirlo tanto en fandangos como en otros eventos de todo tipo de ocasiones. Para algunas personas el éxito de esta composición se debe a que tiene melodías simples y pegajosas, en una estructura que se asemeja mucho a la de los porros “viejos”.

Estos tres porros palitiaos son ejemplos de la manera en que se disputa la incursión al imaginario sobre el repertorio *tradicional* de piezas que, en apariencia, no cumplen con una de las principales fuentes para su definición, haciendo que su búsqueda de legitimación deba basarse en aspectos diferentes al hecho de haber sido creados en un período específico.

Pero, aunque los porros palitiaos son la más aceptada encarnación de la tradición en el repertorio general de Porros, los otros géneros representativos también se vinculan aunque en ocasiones de manera periférica. Por ejemplo, los fandangos *tradicionales* suelen ser vinculados también con el período germinal del sistema aunque se piensa que son fruto de una influencia mayormente afro. Es por ello que estas piezas se le atribuyen en general a Pablo Garcés Pérez quien, como mencioné en el apartado sobre el mito fundacional, nació en San Antero, una población mayormente negra.

El fandango es el género musical que menos se está creando y de las obras tradicionales en este ritmo, es el que menor número registra, probablemente porque la fuente del fandango sinuano que es el “baile cantado”, se extinguió hace más de ochenta años”. (Fortich, 2013, p. 63)

2.2.2 Otros géneros

Por otra parte, a pesar de que se compusieron y se componen porros tapaos en la región, este género se considera propio de otra región que tiene epicentro en El Carmen de Bolívar, departamento de Bolívar, cuna de las expresiones del Porro más ligadas a las orquestas de baile. Según Peter Wade, el porro tapao, que al parecer nació en la población del Carmen a finales del siglo XIX, se presenta también como “la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente” (2002, p. 75) en un mito fundacional que, a pesar de tener coincidencias, se mira con distancia desde la región más próxima a San Pelayo. Es así que se consideran al Porro palitiao y el Porro tapao como cristalizaciones de un proceso de adaptación de músicas mestizas al formato de bandas de vientos en diferentes lugares.

Estas dos razones -la de tener una cuna fuera de lo local y la de vincularse con las orquestas de baile- explican por qué el género de Porro tapao tiene un lugar secundario en la consideración por lo *tradicional*. Esto, sin embargo, no impide que músicos pelayeros, incluso de la primera mitad del siglo XX, hayan compuesto porros tapaos y que algunos porros de las orquestas mencionadas sean interpretados en versión para banda pelayera cotidianamente.

El género de puya, por ser considerado una adaptación de las prácticas de grupos de gaitas con poca intervención más allá del mero ajuste a los instrumentos, pareciera ser el que más contundentemente tiene raíces sembradas en el pasado. Sin embargo, también es cierto que su presencia no resulta tan predominante en la práctica de las bandas debido, tal vez, a que se considera representativo de otra región. La puya El sapo es quizás la más *tradicional*, y se toca actualmente tanto en el formato de bandas como en el de gaitas y tambores, dando evidencia para la comunidad de su origen anterior al sistema de las bandas payeras. Otras puyas han sido compuestas directamente para el formato de banda, sin embargo utilizan ciertos melodiosos y escalas que refieren a las gaitas.

Hay un género poco trabajado que es llamado Ritmo triétnico. A él pertenece la pieza La Seca, que por su origen señalado en la etapa fundacional de las bandas payeras también suele incorporarse al repertorio tradicional. Por otra parte, existen algunas piezas en género de Paseo que en general se piensan como una adaptación del complejo del vallenato. Sin embargo ciertos temas, por su acogida en el público, también hacen parte de ese repertorio que todos los músicos conocen y comparten, entre ellos Roque Guzmán y El Guayabo de La Ye.

2.3 Maneras de acotar el repertorio

El repertorio de Porro que he mencionado constituye la mayor parte de lo que las bandas interpretan en su quehacer cotidiano tanto en las celebraciones privadas como en espacios abiertos a mayor público.

Sin embargo, este puede tener mayores o menores dimensiones según la naturaleza propia de la ocasión, restringiéndose a unas pocas piezas o permitiendo la entrada de una mayor cantidad de ellas.

Por ejemplo, en espacios de concurso como el del Festival Nacional del Porro, suele exigirse a las bandas la interpretación de repertorio *tradicional*. En este caso pueden encontrarse muy diversos estilos que corresponden a las apuestas que cada una de las bandas haga; sin embargo, el repertorio que se escucha en estas ocasiones suele ser bastante reducido y estar estrechamente ceñido a la norma. No es extraño entonces que en una misma noche suenen varias veces los mismos porros interpretados por diferentes bandas.

Una situación en la que esto se ha hecho evidente es la “modalidad de balota” que se ha usado en algunas ocasiones durante el concurso de bandas en el Festival, en donde se pretende que ellas elijan al azar una pieza entre una lista de porros *tradicionales* que, como tales, deben ser conocidos por todas ellas. Esta iniciativa, según los fundadores del Festival, tuvo como objetivo que las bandas revivieran una serie de piezas que estaban siendo olvidadas y conformaran así un repertorio amplio. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta manera de elegir las piezas empezó a ser problemática para las bandas, puesto que el montaje de tantos temas exigía mucho trabajo cuando los músicos tenían la intención de hacer arreglos especiales y mostrar así su estilo particular. Al parecer por esta razón la modalidad de balota empezó a ser criticada y dejó de usarse; sin embargo, en versiones recientes se ha vuelto a utilizar reduciendo cada vez más la cantidad de piezas a sortear. Una situación interesante ocurrió en la final del concurso del Festival en 2014, en donde se eligieron cinco porros palitaios para sortear por balota en la final de la categoría de bandas pelayeras: María Varilla, Porro viejo pelayero, Soy pelayero, El pájaro y Mochila. Para algunos músicos la inclusión de Mochila fue un desatino, por no ser este un porro verdaderamente *tradicional* pues, como ya dije, es de reciente composición. Sin embargo fue la Junta del Festival quien eligió los porros que, a su criterio, debían tener montados todas las bandas.

Otras formas que ha utilizado el Festival para restringir el uso de repertorio, aunque de manera menos rígida, es la publicación de listas de donde las bandas deben elegir las piezas que quieran interpretar, cuidando que una de ellas no se repita en la presentación de dos bandas. Por ejemplo en el año 2012, versión que fue organizada por la Fundación Festival Nacional del Porro, se estableció el siguiente repertorio para las categorías Juvenil y Pelayera.

Repertorio musical tradicional de las bandas de vientos de Córdoba y Sucre:

Porros Palitaios: María Varilla, Soy Pelayero, La Mona Carolina, El Gavilán Garrapatero, El Pájaro, El Binde, El Pílon, El Ratón, El Sapo Viejo, El Estanquillo, El Tortugo, Sábado De Gloria, Porro Viejo Pelayero, Lorenza, Pedro Julio, Río Sinú, Río San Jorge, María De Las Mercedes, Palo E’

Corraleja, Malala.

Porros Tapaos: El Barrilete, San Carlos, Ayapel, Mi Manguelito, Mi Sahagún, Carmen De Bolívar, Arturo García, Mario Jimeno, El arranca Teta, El Balay, El Toro Negro, Montería, María Elena, Caimito, Soy Del Porro, Campesino Soñador, Rosa Blanca, Los sabores del Porro.

Fandangos: Fandango Viejo Pelayero, La Pata En El suelo, La Mala Palabra, Tres Clarinetes, 20 de enero, Vámonos Caminando, La Macoca, Cama Angosta, Tierra Santa, El Tumba Puerta.

Otros: La Seca, La Butaca, Roque Guzmán, Puya El Sapo, el Conejo Pelao. (Fundación Festival Nacional del Porro, 2012)

Vale la pena observar allí varias cosas. Por una parte, la mayor cantidad de porros palitaios que integran la lista respecto a los otros géneros y también el segundo lugar en prominencia de porros tapaos y fandangos sobre los demás. Pero además, la integración de piezas compuestas en épocas posteriores al período germinal, entre ellas los mencionados porros palitaios Río Sinú y Malala, además de María de las Mercedes, Río San Jorge y Palo'e corraleja. Entre los porros tapaos, es interesante observar que, además de piezas compuestas recientemente, se incluyen porros venidos de ámbitos fuera de lo local, como Carmen de Bolívar de Lucho Bermúdez. La lista, además, incluye unas pocas piezas de "otros" géneros, entre las que están varios paseos, el ritmo triétnico La seca y la puya El sapo.

Pero solamente a modo de ejemplo, vale la pena ver lo que se publicó en junio de 2014 en *Expectativa*, una revista de corte político publicada en Montería y dedicada casi exclusivamente al Festival en esa ocasión, la cual tiene una nota titulada *Porros clásicos y fandangos de ayer y hoy* que vale la pena leer en su total extensión:

Cada año tomamos la tarea de publicar de la gama amplia de nuestro folclor cordobés y dentro del compendio de música interpretada por las bandas populares, donde se han destacado ciertos aires que hacen parte de nuestra propia idiosincrasia y el solo escucharlo produce un cambio, radical en nuestro ser: los latidos del corazón se aceleran, la sangre se alborota, la emoción es tan fuerte que surge espontánea mente [sic] de nuestros labios el guapirreo que se conjuga en las notas acordes de la melodía interpretada por nuestras bandas, estos porros tradicionales son:

Porro viejo pelayero, Maria Varilla, El ratón, El pilón, El gran narzo, Sábado de gloria, Juliana, El gavilán garrapatero, Río San Jorge, Foco pelayero, La mona Carolina, El barrilete, El conejo pelao, Mata caña, Lorenza, El pájaro, Soy pelayero, El binde, El sapo viejo, El tortugo, Pedro Julio, 7 de agosto, El estanquillo, La flor del bonche, Campesino soñador, Caballo blanco, No me tires por el suelo, Carmen de Bolívar, El culebro, Catalina, San Carlos, Luz Marina Reyes, El tablón, Palo de corraleja, Malala, Mochila.

Fandangos: Fandango viejo, La mala palabra, El relámpago, La mococa [sic] [La macoca],

Vámonos caminando, Armonía en San Pelayo, El huracán, La pata en el suelo, Cama angosta, La seca, Casa mocha, Caña dulce, Tres clarinetes, Tumbapuerta, El cucarachero, Tierra santa, El tumba viejo, Se paró el borracho, Tambuco, El toro mojao, Toros y corrleja, El lancetazo, Vivan las bandas, Bocas de tinajones. (Anónimo, 2014, p. 15)

Es interesante observar la nota que antecede a la lista, la cual hace uso de un lenguaje que redundante en la emocionalidad producida por el repertorio que menciona, reproduciendo un discurso que no es extraño encontrar en otras publicaciones. Pero además, este listado no hace distinción entre porros palitaios y porros tapaos e incluye a La seca y El conejo pelao en la categoría de Fandangos; sin embargo, la primera se reconoce como Ritmo triétnico, y el segundo es un paseo. Para terminar, esta lista resulta más nutrida, puesto que integra porros y fandangos que no suelen aparecer en la consideración del repertorio *tradicional*, pero así mismo es evidente que no hay una preocupación por otros géneros fuera de esos dos.

Como éstas hay varias publicaciones que buscan acotar el repertorio *tradicional* en listas de piezas que difieren en tamaño y que no siempre coinciden en su contenido (ver también Valencia Salgado, 1987), demostrando que existen criterios de inclusión variados. No obstante, es claro que hay algunos nombres de piezas que se repiten en todas ellas y que constituyen, de alguna manera, una estructura nuclear. Por ejemplo, si pudiera hacer una lista de los porros palitaios que desde mi experiencia la gente considera más *tradicionales* estarían al menos María Varilla, Soy pelayero, El pájaro, El ratón, Sábado de Gloria, El binde, El pilón, La mona Carolina, El gavilán garrapatero, Porro viejo pelayero, El tortugo, Lorenza⁶⁶ y El sapo viejo. Además éstos son, según lo que he observado, los porros más interpretados en todas las ocasiones en las que el repertorio de Porro se hace presente. Pero lo cierto es que según el espacio que tengan las bandas para su presentación y la ocasión en la que se encuentren, esta estructura nuclear puede complementarse con la presencia de otros porros palitaios o reducirse solamente a algunos. Lo mismo sucedería con otros géneros que de cualquier forma tienen su presencia ganada en la construcción del repertorio *tradicional*. Sin embargo, repito, tal parece que de manera general los porros palitaios y los fandangos son más tradicionales que los porros tapaos, las puyas y los paseos.

66 El porro Lorenza tiene una historia particular respecto a su nombre. Tal parece que el título original de esta pieza era Mocarí, sin embargo, Miguel Emiro Narajo, al grabarla con la Banda 19 de marzo de Laguneta, le puso el nombre Lorenza por una supuesta confusión. Por esta razón, el porro ha seguido llamándose Lorenza de manera general aunque hay algunos músicos que prefieren llamarlo Mocarí.

2.4 El repertorio “tradicional” como modelo para las nuevas creaciones

Ante la inminente dificultad por definir *lo tradicional* y la anhelada esperanza de mantenerse estrechamente vinculado a ello, se asume que todos los músicos de bandas tienen una proximidad con este repertorio y que de allí los compositores toman los modelos para hacer las nuevas piezas destinadas en especial a concursos que tienen estos criterios. Sin embargo, de nuevo, se hace en extremo difícil para los músicos tener ideas claras sobre lo que, por ejemplo, el concurso de obras inéditas del Festival Nacional del Porro solicita. Las estructuras formales suelen ser bastante precisas, así como los roles instrumentales y las bases ritmo-armónicas que definen los géneros; sin embargo, difícilmente aparecen otros criterios para evaluar el grado de tradicionalismo que tiene una pieza original. El juego de flexibilidad es tan alto, que pueden escucharse en ese concurso piezas de muy variados estilos que hacen una apuesta consensuada apelando tanto al criterio estético como al imaginario sobre *lo tradicional* que pueden tener los jurados.

Pero además, como dije antes, las piezas de reciente composición muy difícilmente llegan a espacios de difusión masiva y tampoco son llevadas a reemplazar a los “porros viejos” en espacios de fandangos o celebraciones privadas de ciclo de vida. El Festival como institución no tiene mecanismos para difundir las obras ganadoras de su concurso, más que las presentaciones mismas durante esos días y la proclamación de las ganadoras. Por su parte, las bandas suelen incluir en sus producciones discográficas estas piezas u otras compuestas por ellos expresamente para ser grabadas, pero argumentan que no hay empresarios que se interesen por hacerlas sonar en las estaciones de radio tal como sucede con los artistas de otros géneros más comerciales. Así, pocos porros como Mochila han tenido una inserción en eventos de todo tipo de ocasiones performativas, y esto, según los músicos, no tiene más explicación que reconocer que “Mochila pegó”, es decir, que a la gente le gustó. Por su parte, el repertorio *tradicional* sigue ocupando la mayor parte del quehacer de las bandas, aún a pesar de que este se encuentre en diferentes estilos de interpretación. Por esto muchos músicos se preguntan a diario qué deben hacer para entrar en círculos de difusión masiva, para ser escuchados por más personas y que, en últimas, su situación socioeconómica mejore, persiguiendo su ideal de modernidad. Sin embargo, la evidente distancia que todavía existe con esa posibilidad no hace que los músicos dejen de tener actitudes creativas y propositivas. Por el contrario, ellos se interesan cada día más por hacer de su práctica una actividad renovadora y aún los que se declaran tradicionalistas componen nuevas piezas, algunas de las cuales, según su propio discurso, se alimentan de las estructuras tradicionales en mayor medida que otras.

Para redondear, es importante reconocer que la inclusión de piezas en el imaginario sobre el repertorio

tradicional se preocupa no sólo por una cuestión temporal que reconoce la autenticidad en el período germinal y en el territorio local, sino también por una valoración hacia los compositores y por la aceptación en la comunidad de unas piezas que, en todo caso, cumplen con el requerimiento de ser vehículo de identificación. Esto implica entonces que el repertorio denominado *tradicional* tiende a ser conocido por todos los músicos, dibujando un juego de mutua definición entre el imaginario y las prácticas. Así, las piezas compuestas en la primera mitad del siglo XX, por ser *tradicionales* deben ser conocidas por todos, mientras que aquellas que no pertenecen a este periodo pero logran tener difusión al punto de ser reconocidas, pueden discutir los límites de lo *tradicional* e incluso ser integradas al imaginario.

2.5 Estilos

Pero, como he dicho antes, también existen unas lógicas compartidas que establecen una gramática gracias a la cual los músicos son capaces de tocar juntos este repertorio incluso sin conocerse. Allí entra el concepto de estilo a marcar distinciones entre maneras de hacer la música conocidas por todos y formas particulares de hacerlo. Una categoría que para la comunidad es importante y marca diferencias sustanciales es la del “arreglo”. Para ellos, puede tocarse el repertorio tradicional con o sin arreglo y esto plantea entonces la posibilidad de que el repertorio tradicional sea tocado en un estilo no tradicional. Tocar “sin arreglo” es, para ellos, entrar en una lógica común que todos comparten, lo cual les permite entenderse con facilidad. Por el contrario, tocar un porro “arreglado” implica la intervención de un músico arreglista que define con anticipación lo que cada uno de los músicos debe hacer, además de cortes y duración de las secciones. En definitiva, ésto implica la imposición de un estilo propio por parte de una banda pues, aunque todas pueden tocar el mismo porro, el arreglo que hace cada director tiene sus particularidades. Ésta situación, sin embargo, no excluye momentos de improvisación o posibilidad de alargar las piezas a través de la repetición de las secciones. En palabras de Carlos Rubio, “la banda tiene un equis número de arreglos, pero en la cabeza todos tenemos cien, doscientas obras aprendidas. Y si nos piden un tema que no está arreglado, se toca”⁶⁷.

Así puedo apuntar que la práctica de hacer arreglos, en el sentido en que ellos lo entienden, es ocasional y no cubre la mayoría del repertorio que interpretan. Esta intención seguramente nació de la necesidad de diferenciarse para poder competir en concursos, aunque cada vez se hace más presente en otras ocasiones. Desde mi punto de vista, las piezas tocadas “sin arreglo” representan el núcleo del imaginario sobre el estilo *tradicional*, en el que se tiene la idea de que hay poca o ninguna intervención respecto a las composiciones y las maneras en las que se tocaba “originalmente”. Para continuar con las

67 Entrevista con Carlos Rubio. San Pelayo, julio de 2014.

palabras de Carlos Rubio, “si el tema original tiene cortes, se le hacen los cortes... si el tema los tiene cuando lo compusieron por primera vez hay que hacérselos”.

Pero hay otros elementos que complementan la idea del estilo *tradicional*, ideas que siempre están atravesadas por la consideración del repertorio. Por una parte, algunos músicos, hablando específicamente del Porro palitiao, expresan que el *tempo* adecuado para tocarlo es lento, apuntando que en la actualidad lo hacen más movido porque la juventud así lo pide. La intención de hacer cortes en los arreglos -diferentes a los que fueron concebidos desde el origen de las piezas- también es vista con recelo por algunos que argumentan que éstos hacen difícil bailar puesto que no hay una continuidad en la música. Pero, por otra parte, la sensación de estar escuchando el solo de un instrumentista que en lugar de ser improvisado ha sido aprendido, resta espontaneidad al hecho musical y hace pensar, de alguna manera, en una pérdida de autenticidad. Todas estas ideas sobre los hechos sonoros se complementan con distinciones por la cualidad de sonido, que tiende a acercarse al núcleo de lo tradicional cuando es potente y fuerte, contrastado con la tendencia de un sonido más limpio y de alguna forma débil de los músicos que se alejan de *lo tradicional*.

El señor Pascual Ramos, un ferviente fandanguero que conoció a Alejandro Ramírez y a las bandas de la primera mitad del siglo XX, expresa de la siguiente manera los cambios que ha percibido en cuanto al sonido de los músicos.

Le digo que aquí ha habido músicos, músicos buenos, como decirle antes. Mire, ahora está usted... en el edificio, no estamos lejos, en el edificio, usted sabe, aquí, aquí. Están tocando fandango, está usted ahí en la esquina y no oye los porros... Porque no tocan niña. O sea, tocan pero a su modelo.⁶⁸

En suma, el repertorio *tradicional* puede ser tocado en diversos estilos, pero, como me lo expresó una joven pelayera, “la mayoría opina es que el porro viejo que se toque como anterior, el porro nuevo que le hagan lo que quieran”. Así, repertorios y estilos pueden ser vistos como entidades que dialogan en múltiples direcciones para ayudar a construir imaginarios. Por ejemplo, un porro de los que se reconoce que fue creado en la época de oro de las bandas pelayeras no deja de ser pensado como *tradicional* a pesar de que en un caso concreto sea tocado en un estilo que por ellos podría ser visto como novedoso. Sin embargo, esta interpretación difícilmente sería parte de la estructura nuclear del gran imaginario sobre *lo tradicional* en el sistema.

Por otra parte, una de las maneras de incluir una composición nueva en el repertorio conocido por todas las bandas y finalmente ser considerado al menos por algunos tradicional, es apostar por emular estructuras muy parecidas a las de los porros *tradicionales* y apelar a la legitimidad de su compositor

68 Entrevista con Pascual Ramos. San Pelayo, diciembre de 2013.

como conocedor y defensor de ese repertorio, o a la banda misma como representante del estilo mencionado.

2.6 Formatos instrumentales

La estructura nuclear que conforma el formato instrumental ideal se ciñe fuertemente a la participación de ciertos instrumentos: los clarinetes, las trompetas, los trombones, los bombardinos y los instrumentos de percusión (bombo, redoblante y platillos). La tuba, además, tiene cabida en este formato aunque su presencia no llega a ser en extremo vital. Como ya he mencionado en otras ocasiones, los saxofones están drásticamente prohibidos en el formato de bandas mayores o pelayeras durante los concursos, situación que se repite en otras ocasiones performativas. Sin embargo, bandas juveniles o infantiles suelen incluirlos al igual que a otros instrumentos que hacen parte de las dotaciones entregadas a las escuelas, situación que es aceptada aunque ocasiona que esas bandas sean vistas como casos excepcionales no representativos.

3 Lo que se queda fuera

Los imaginarios en torno a *lo tradicional*, a pesar de ser amplios y diversos y de activarse de maneras distintas según los escenarios, dejan de lado algunos elementos que también hacen parte de las prácticas de las bandas pelayeras y que, por su presencia exterior, pueden resultar apartados o incluso invisibilizados en ciertos espacios. Pero además, el olvido entra a jugar parte en los procesos de memoria, haciendo una selección que puede parecer azarosa pues incluye y excluye elementos según normas que a veces no corresponden con la concepción más comúnmente compartida sobre *lo tradicional* en el pasado.

Entre estos elementos, el más evidente es quizás el que tiene que ver con los repertorios. En este aspecto hay una vinculación muy profunda entre el formato de bandas pelayeras y el repertorio de Porros, que se traduce en una mayor presencia y por tanto mayor valoración de este repertorio frente a los demás. Para empezar, es curioso observar que a pesar de que las obras “clásicas” han sido parte de las bandas pelayeras desde incluso antes al momento mismo de la conformación de los primeros talleres musicales en San Pelayo, éstas no se consideran *tradicionales* -aunque tampoco lo contrario-. Se sabe que son piezas antiguas que se tocaban durante la primera mitad del siglo XX en especial para bailes de salón -ocasiones que primero tuvieron que incorporar poco a poco el Porro y luego desaparecieron-, y para eventos religiosos. Sin embargo, su presencia se ha mantenido de manera muy marginal, lo que hace que en la actualidad se haya disminuido notablemente su cantidad y, las pocas

que se recuerdan, se toquen únicamente para las procesiones, entierros y algunas serenatas.

Así, tal parece que las piezas “clásicas” no pertenecen al período de gloria de las bandas pelayeras pues, o bien habían sido compuestas en una época anterior o eran traídas de otros lugares. Alcides Suárez, un músico mayor, comenta que “esos pasillos... los compraba uno a los directores, por lo menos a Eliseo García, a Moscote, esos directores de antes no sabían inventar porro, no, ellos lo que hacían era puro clásico”⁶⁹. Suarez parece referirse a directores de bandas que en ese momento ya eran mayores y que no pertenecían a la generación de músicos que formó las primeras bandas en San Pelayo. Además, puede deducirse que esas piezas circulaban por medio de partituras que eran compradas para llevar a sus bandas cuyos músicos, como he comentado anteriormente, tenían un conocimiento suficiente para leerlas. Así, en esos primeros talleres no hubo lugar para composiciones en esos géneros “clásicos”, hecho que explica en parte la razón por la que estas piezas no son consideradas representativas del sistema musical.

Además, la entrada en desuso de este repertorio ha hecho que en la actualidad se conozca poco entre los músicos jóvenes. Para la procesión de San Juan Pelayo en 2014, por ejemplo, fue contratado un combo de dos trompetistas, dos bombardinistas, dos trombonistas, dos clarinetistas y los tres percusionistas quienes, a ojos de quienes íbamos caminando, no conocían bien la marcha de San Juan. Sin embargo, para ellos no resultó difícil ponerse de acuerdo entre gestos y melodías para terminar interpretando la pieza durante alrededor de tres horas, hecho que de cualquier forma no hizo que su participación fuera bien vista por parte de algunos músicos mayores.

Por otra parte, resulta más fácil entender por qué las piezas de géneros comerciales que son adaptadas a las bandas tampoco se consideran *tradicionales* a pesar de que están presentes en el quehacer de estos grupos desde varias décadas atrás. Esto sucede, por ejemplo, con el Vallenato, cuyo origen desligado de lo local hace pensar en que representa a otros y no a la comunidad que prefiere la música “propia” de bandas pelayeras. Pero, en contraste, a pesar de que se reconoce que el género de Puya tocado en las bandas es una adaptación de algunas prácticas de los grupos de gaitas y tambores, este género no se aísla del imaginario sobre el repertorio *tradicional* pues, al parecer, no cuestiona fuertemente su ideal de autenticidad.

Así pues, además de la preocupación por mantener una conexión local, puedo pensar que la circulación a través de los medios masivos de comunicación de los originales de algunas piezas que son adaptadas a las bandas, rompe con la lógica de autenticidad que hace ver a la música de bandas como un vehículo de identificación regional cuyo origen debería ser campesino y subalterno. Esto concuerda, además, con la mirada fatalista que se impone ante la intención de hacer llegar a la música de bandas -su música

69 Entrevista con Alcides Suárez. San Pelayo, julio de 2014

característica- a los medios masivos, proceso que, para quienes lo intentan, requiere en ocasiones de una serie de traducciones que no son bien vistas por los defensores de la *tradicción*.

En suma, ni las piezas “clásicas” ni las de géneros comerciales adaptadas a las bandas entran en consideración en los imaginarios en torno a *lo tradicional* a pesar de estar en sus prácticas cotidianas desde las primeras generaciones de músicos. Esto se evidencia en la muy esporádica presencia de las primeras⁷⁰ y la nula presencia de las otras en espacios de metadescripción del sistema como el Festival Nacional del Porro. Por ello sería un absurdo pensar, por ejemplo, en un concurso que midiera la capacidad de las bandas para adaptar las canciones de moda en la radio. Por su parte, el pasodoble Tito Guerra, llamado así por haber sido compuesto por este músico, es el único que representa en el Festival la práctica de tocar piezas “clásicas” para los entierros, pues se toca durante el desfile en homenaje a los músicos fallecidos. Sin embargo, no hay otro momento en el que este repertorio se escuche dentro ni fuera de concurso.

Las grabaciones, por otro lado, tampoco suelen incluir estos repertorios. Como caso excepcional, la Banda Maria Varilla grabó en el último sus discos (2009) el Vals del Río de Johann Strauss -pieza que, en todo caso, no es habitualmente tocada por las bandas-. Además, dice su director que tiene la intención de grabar la marcha de San Juan en su siguiente producción, cosa que al parecer no ha hecho ninguna banda. Sin embargo, estas intenciones son poco comunes pues las bandas en general graban repertorio de Porros y ocasionalmente incluyen temas en géneros novedosos o adaptados de otros géneros comerciales. Esto puede explicarse, quizás, por la búsqueda de una representatividad en su música frente a otras, pero también en el uso que suele dar la gente a las grabaciones. Éstas normalmente se ponen para bailar en celebraciones de espacios privados o en kioskos y discotecas. Así pues, dado que las piezas “clásicas” no se bailan en la actualidad -aunque algunas de ellas sí se usaran para los bailes de salón en la primera mitad del siglo XX-, y que las canciones comerciales pueden escucharse en sus versiones originales, resulta muy extraño que se reproduzca una pieza grabada que no pertenezca al repertorio de Porros.

Por otra parte, un ejemplo interesante de olvido es el que ha sucedido con el tamaño del formato y con los instrumentos mismos. Las bandas de la primera mitad del siglo XX e incluso las que participaron en las primeras versiones del Festival, tenían once o doce integrantes que correspondían más o menos a dos instrumentistas por cuerda más la percusión (bombo, platillos y redoblante). Esto puede corroborarse en las fotos de los primeros años del Festival y en los testimonios de algunos músicos que pertenecieron a esas bandas. A pesar de que las tubas, que se llamaban marcantes, parecen haber estado

70 Según testimonios, en algunas versiones del Festival se pedía a las bandas tocar piezas “clásicas” al inicio de la alborada, pero esa práctica no ocurre en la actualidad.

presentes en las primeras bandas, su desaparición fue temprana y tuvo que ver especialmente con la dificultad para su transporte y con la alta inversión que requerían.



Banda 26 de junio, posiblemente fines de los años 70.

Pero en las últimas décadas este formato creció y se ha estandarizado en agrupaciones de diecisiete, dieciocho o incluso más músicos, como ya fue descrito. El formato, sin embargo, ha tendido a conservar las trompetas, los clarinetes y los instrumentos de percusión. Por otra parte, instrumentos como los barítonos y los altos⁷¹ que eran usados en esas primeras bandas entraron en desuso privilegiando únicamente la presencia de los bombardinos, situación similar a la que está ocurriendo en la actualidad con los trombones de vara que están siendo desplazados por los de pistones. Estos reemplazos, sin embargo, parecen no cuestionar fuertemente la idea del formato *tradicional*, como sí lo hace la inclusión de otros instrumentos como saxofones o flautas.

Al preguntar por las razones que hicieron crecer a las bandas, algunos músicos comentan que pueden tener que ver con la necesidad de disputa por el protagonismo cuando las bandas empezaron a enfrentarse a grandes equipos de sonido en eventos en los que se contraponen el fandango a la fiesta de “picó”. Sin embargo, para otros, el Festival como escenario institucional ayudó a que este formato se agrandara con la solicitud del cumplimiento mínimo de ciertas conformaciones en algunas ocasiones, así como de la permisividad, en otras, de que las bandas se presentaran como quisieran. En esta dinámica, entonces, unas bandas marcaban la iniciativa y otras las seguían, produciendo que año tras año el formato llegara a lo que es el estándar en la actualidad.

71 Los barítonos y los altos son instrumentos de la familia del bombardino que tienen algunas pequeñas diferencias. Los barítonos son sólo un poco más pequeños pero al igual que los bombardinos están afinados en Si bemol, mientras que los altos, más pequeños aún que los barítonos, están afinados en Mi bemol.

La reincorporación de la tuba en especial durante la última década se debe, según los músicos, a la búsqueda de un mayor equilibrio sonoro en las bandas que durante muchos años tuvieron como único bajo al bombo. Sin embargo, esta inclusión no ha podido ser del todo resuelta pues los impedimentos económicos siguen siendo significativos. Por ello, la mayoría de los tubistas que tocan hoy en día con las bandas provienen de otras regiones y son dueños de sus propios instrumentos, mientras que en muchas ocasiones fuera de concursos las bandas siguen presentándose sin ese instrumento. Sin embargo, poco a poco ha crecido un interés por la tuba especialmente entre los bombardinistas locales quienes han empezado a destacarse en el instrumento.

Pero también el tratamiento de arreglos a voces tipo *big band* que reemplazó a las voces únicas por cuerda, pudo ser razón para la ampliación del formato. Así pues, los músicos recuerdan -y confirman con grabaciones de los años 50 y 60- que esas bandas antiguas sonaban “como si fuera un combo”, porque los trompetistas no tocaban juntos sino que se intercalaban en sus intervenciones por la naturaleza variada de sus melodías, y entre los clarinetistas y bombardinistas había máximo dos voces que, en todo caso, se presentaban de a uno a la hora de improvisar.

De los viejos igualito lo hacemos, exactitico. Claro pero que ya hay una cosita distinta, que nosotros trabajamos a voces y... así cuando los abuelos de nosotros trabajaban era pura primera... Entonces acá no, acá se cambió apenas el puntico que primera, segunda, tercera... Entonces ha cambiado por ese sistema sí, porque se oye la vaina bonita y entonces todos en primera se oye como muy empachao y como muy chillona digo yo.⁷²

En las palabras de Tomás Antonio Montes, clarinetista de San Pelayo, vemos cómo el olvido juega un papel importante en la construcción del presente, y no niega la posibilidad de imaginarlo como reproducción “exacta”.

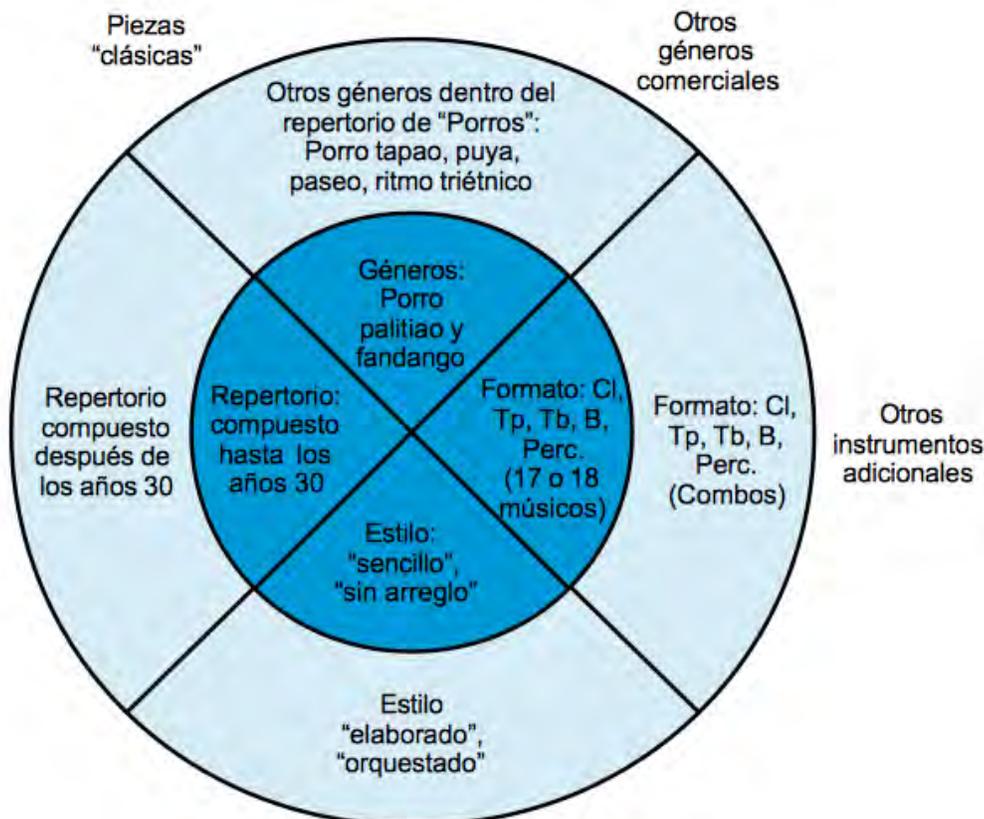
Así entonces, dos elementos claves para la estructura musical como son el formato instrumental y el tratamiento de las voces en los arreglos, han sido modificados a través del desarrollo del sistema musical, evidenciando que, a pesar de que se expresa la preocupación por mantener una conexión con el pasado a través de ideales de pureza, ciertas modificaciones han sido aceptadas.

En suma, ese formato estandarizado que en la actualidad predomina en ambientes de concurso no parece cuestionar la idea de tradicionalismo a pesar de que no corresponde con aquel que tenían las bandas más antiguas. Sin embargo, los “combos” que tienen menos músicos, no son calificados de modernos o anti-tradicionales, pero sí son considerados poco representativos y poco dignos de mostrar. Tal parece que en ese sentido la valoración del formato instrumental se basa en la permanencia de los

72 Entrevista con Tomás Antonio Montes, San Pelayo, diciembre de 2013

instrumentos y da poca importancia a la cantidad de músicos que integran las bandas.

Para sintetizar lo que he dicho hasta ahora presento un esquema en el que pueden verse las características que más comúnmente se asocian con el núcleo y la periferia de los imaginarios alrededor de *lo tradicional* aclarando que, como ya lo he expresado, éstas no son estructuras fijas sino que se mantienen en un constante desarrollo y cuestionamiento.



Elementos nucleares y periféricos en los imaginarios alrededor de *lo tradicional*.

4 Los músicos de banda de San Pelayo y sus discursos: distinciones y luchas de poder

Las concepciones sobre los músicos son una fuente importante para comprender algunos de los imaginarios que se construyen en torno a *lo tradicional*, pues, a través de sus discursos -no sólo verbales sino también musicales y gestuales- se dejan ver algunas representaciones sobre su propia práctica. Pero además, como encargados de la producción musical, suelen ser juzgados por sus maneras de hacer y reproducir las prácticas musicales según criterios que se establecen, en la mayoría de los casos, de acuerdo con el cumplimiento de ideales de *tradición*.

En primer lugar señalaré que hay fuertes distinciones entre los músicos que subrayan la existencia de niveles de competencia según la posesión de conocimientos musicales y la pertenencia a círculos sociales específicos. El concepto de competencia que retomo viene del planteamiento de Bourdieu (2002) quien la entiende como la capacidad que tienen los individuos para comportarse en diversos espacios y funcionar en sociedad de manera solvente. Siguiendo esta línea, Jorge Nieves (1997) expresa que la competencia sociocultural es un saber “que se funda en... juegos de combinatorias cuya mayor o menor eficacia dependerá de la riqueza y variedad de los repertorios y su flexibilidad (pp. 316-317). Es así que los diversos niveles de solvencia con que los músicos de bandas desarrollan su actividad se manifiestan en las prácticas generando especificidades y correspondencias entre ciertos personajes y algunos repertorios específicos u ocasiones performativas, por ejemplo, además de relacionarse con el capital económico que surge de su actividad. De esta forma, existen fuertes contrastes entre los ideales de calidad y de tradicionalismo, mismos que se encarnan en los músicos y sus maneras de hacer la música.

A través del trabajo de campo fue posible observar al menos cuatro elementos que permiten ver estas distinciones. Estos son: el nivel de profesionalismo, el linaje, la pertenencia a ciertas bandas o a ciertos grupos de músicos y el contacto con otros géneros musicales y el ejercicio en los mismos. Las diversas formas en las que estos elementos se hacen presentes permiten ver cualidades que se esperan de los músicos en cada una de las prácticas, por lo que es interesante describir cada uno de ellos de manera separada, aún a pesar de comprender que su fuerza se hace presente en la medida en que se combinan o contrastan.

4.1 El nivel de profesionalismo

4.1.1 El estudio

En la actualidad hay una fuerte preocupación por la instrucción que tienen los músicos en su práctica instrumental y su preparación para la enseñanza. Se entiende que su formación puede ir desde el aprendizaje informal a través de la familia o los músicos amigos hasta la profesionalización que incluye estudios universitarios, dibujando así una supuesta línea de evolución que para ellos posiciona a la educación superior como ideal máximo. Pero esta instrucción oficial no excluye la experiencia “de la calle”, sino que la complementa, en los casos cada vez más frecuentes de aquellos que logran acceder a los estudios superiores. Así pues, la experiencia de tocar en banda desde la niñez o juventud -sea una banda-escuela o una de actividad profesional-, el contacto con músicos mayores, la audición de grabaciones y otros espacios informales propician escenarios de enseñanza-aprendizaje que

difícilmente podrían ser reemplazados por la academia.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que la Licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística-música se abrió en la Universidad de Córdoba hace un poco más de una década, se hace necesario hablar sobre algunos músicos que decidieron salir de la región para enrolarse en procesos universitarios. Entre ellos, de San Pelayo, Arlington Pardo y Carlos Rubio, quienes estudiaron en la Universidad del Atlántico en Barranquilla. El primero de ellos ya cuenta con un doctorado de la Universidad de Extremadura, en Cáceres, España, y se dedica en especial a la interpretación de la gaita, aunque también toca instrumentos prehispánicos. Además, ha hecho investigaciones sobre interpretación de la hojita e incluso grabó un disco enteramente conformado por ejecuciones de bandas de hojitas. Está radicado en Barranquilla. Carlos Rubio, por su parte, hizo una especialización en la misma Universidad del Atlántico, es clarinetista y profesor de la Universidad de Córdoba en el programa antes mencionado, además de dirigir la Banda Maria Varilla en San Pelayo. Completan el panorama algunos casos excepcionales como el de Gerby Guerra, joven clarinetista que estudia en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali, y el de Edwin Cogollo “el Puya” (bombardinista) y Francisco “Baico” Guerra (trompetista), quienes estudiaron en la Universidad del Atlántico a través de un programa de profesionalización para músicos adultos del Ministerio de Cultura.

Todos estos casos resultan, de cualquier modo, recientes y no dejan de ser esporádicos aunque cada vez se hace más presente la necesidad de un estudio universitario por parte no sólo de los músicos sino en general de los jóvenes pelayeros. Sin embargo, debemos entender que el profesionalismo en los músicos de banda también ha sido medido desde décadas pasadas a través de otros elementos como la exclusividad que ellos dedican a su ejercicio, su actividad como directores y profesores de bandas juveniles y la calidad de su trabajo, y que tan sólo en los últimos años la educación institucionalizada ha entrado en juego en esta distinción.

Es así como recientemente ha surgido una idea según la cual algunos músicos en la academia completan o reemplazan ciertos conocimientos que adquirieron de manera empírica, construyendo un imaginario sobre la carencia que tienen los otros al no haber tenido la misma oportunidad. No resulta extraño, entonces, que los integrantes de la Banda Maria Varilla sean comúnmente definidos como profesionales a pesar de que, como dije en el apartado sobre el sistema musical, esta banda no tiene una conformación completamente estable. Para empezar debo observar que su director es un músico profesional, que no sólo ha estudiado a nivel universitario sino que además tiene una actividad que le devenga un salario como profesor de música en la Universidad de Córdoba. Otros músicos adultos como Edwin Cogollo “el Puya”, Francisco “Baico Guerra” e incluso Domingo Julio (clarinetista que

aunque no ha estudiado a nivel universitario, se le considera “maestro”) hacen parte de esta banda. También Juan José Guerra, Jorge Luis Corcho y Servio Angulo, egresados del programa de la Universidad de Córdoba, quienes, aunque ya se radicaron en otras ciudades, fueron integrantes de la banda durante su período de estudio e incluso después.



Servio Angulo y Juan José Guerra. Integrantes de la Banda Maria Varilla obteniendo su título universitario. Montería, 2012.⁷³

Por su parte, la Banda San Juan no cuenta con ningún músico con título profesional, situación que es vista por sus propios integrantes como una desventaja. “La verdad es que la banda... a desventaja de otras es que las otras tienen músicos que ya son profesores, que tienen pa’ montarles ensayos bien, bien. A excepto de acá que no hay maestros ni nada de eso, es una desventaja que tiene la banda, porque acá en los ensayos de la banda... que hay sistemas mejor que éstos, obviamente”.⁷⁴ Estas palabras que provienen de un joven trompetista de la Banda San Juan, permiten ver esta idea de carencia que se establece a partir de la comparación con los casos de músicos profesionales, o al menos más profesionales que los que pertenecen a su banda.

Por tanto es recurrente encontrar en los discursos la idea de que los músicos empíricos saben poco -o nada- de música⁷⁵ y tienen poca conciencia de lo que hacen, por lo cual están en desventaja ante quienes sí la tienen. Los estudios formales, al parecer, brindan la posibilidad de “entender” lo que tocan, y por lo tanto de modificarlo, en este caso a través de la *escritura* de arreglos. Así entonces, se relega a los que no tienen el conocimiento suficiente para modificar la música, a reproducir

73 Imagen recuperada del muro de facebook de Servio Antonio Angulo

74 Entrevista con Ronaldo Montes, San Pelayo, diciembre de 2013

75 Refiriéndose, especialmente, a conocimientos sobre teoría musical y lectoescritura de partituras.

textualmente prácticas que han aprendido a través de la tradición oral.

Francisco Paternina, director de la banda San Juan, se expresó de la siguiente forma durante una entrevista.

El problema es el siguiente: que yo no soy arreglista, el que tengo allá no es arreglista y el que tengo acá tampoco es arreglista y el que está acá tampoco es arreglista. Entonces para hacer un arreglo tiene que tener uno un conocimiento básico ¿me entiende? Antes de cometer un error, mejor no lo hago, mejor lo dejo así. Para respetar esos porros viejos y que queden como museo.⁷⁶

En sus palabras encuentro una sensación de impotencia por hacerse para él evidente que no tiene siquiera herramientas “básicas” para atreverse a hacer un arreglo. Sin embargo, esa idea se complementa con la del resguardo de lo auténtico, en tanto que modificar esas piezas que, según ellos, están guardadas en la memoria, constituye un daño a la *tradición*.

No obstante, como dije antes, la idea del músico profesional como aquel que tiene títulos universitarios es bastante reciente, por lo que existen otros parámetros normalmente asociados a este imaginario. Para continuar, vale la pena detenerse en la idea del uso de notación musical.

4.1.2 La notación

Dado que los instrumentos que se usan en las bandas pelayeras son parte de la práctica académica occidental, su relación con las partituras ha sido siempre cercana, aunque no entre todos los músicos. En general se reconoce que los directores conocen este tipo de notación, pero los demás músicos pueden o no estar familiarizados con ella. Sin embargo, la partitura como tal ha sido utilizada como una guía, aún para quienes no entienden del todo los signos que la conforman, puesto que gran parte de lo que se toca de manera obligada está instalado en la memoria y, además, la improvisación en sus diferentes formas está muy presente en la práctica de estas bandas.⁷⁷ Pero en general los músicos concuerdan en decir que en las bandas viejas, aquellas de principio de siglo, todos los músicos estaban adiestrados para leer partituras, puesto que el director, además de hacer los montajes y dirigir los ensayos, les daba clases de solfeo.

Particularmente, se dice que no se acostumbraba a escribir los porros, como lo expresa el comentario que ya he destacado de Julio Paternina a Fortich (Paternina citado en Fortich, 1994, p. 105). Por el contrario parece que en el repertorio de “obras clásicas” se usaban las partituras, dado que éstas se compraban en formato escrito para poder montarlas. Pudo ser esta una de las razones por las que la

⁷⁶ Entrevista con Francisco Paternina, San Pelayo, junio de 2013

⁷⁷ Para mayor referencia sobre las improvisaciones, revisar el apartado 1.2 sobre el sistema musical.

mayoría de los músicos dejaron de utilizar las partituras, dado que las obras clásicas entraron en un lento proceso de desuso hasta el punto en el que, en la actualidad, muchos jóvenes no las tocan ni las conocen. Así, entre los músicos pelayeros de mediana edad y los mayores en realidad son pocos quienes manejan con solvencia la lectura de partituras, y en general son los directores de bandas juveniles y mayores quienes, además de leer bien, hacen arreglos y componen. Álvaro Castellanos (trompetista) y Alcides Suárez (bombardinista) son los dos músicos de edad avanzada que en la actualidad declaran saber hacerlo, dado que fueron instruidos en su juventud por otros maestros y también dirigieron bandas en su edad adulta.

Pero, por su parte, los músicos jóvenes tienen un especial interés no sólo por leer partituras sino por ser capaces de escribir arreglos y componer nuevas piezas. Así, cuando estos muchachos ingresan a las bandas, los directores se sienten satisfechos por la velocidad con que son capaces de responder a los requerimientos de los arreglos. Por ejemplo, el director de la la Banda 13 de Enero de Canalete, ganadora de varias de las recientes versiones del Festival Nacional del Porro, me habló de la diferencia que representa para él hacer montajes con los integrantes actuales de la banda en comparación con cómo debía hacerlos anteriormente. Esta banda, que puede encontrarse en formato hasta de 20 músicos (con 6 trompetas), está formada en su mayoría por jóvenes egresados o estudiantes del programa de licenciatura en la Universidad de Córdoba quienes, según su director, son capaces de montar una pieza inédita en un tiempo muy corto.⁷⁸ Esto, sin embargo, tiene que ver no sólo con sus capacidades lectoras sino con una serie de habilidades que elevan su competencia, habilidades que, al parecer, son adquiridas especialmente en los espacios de educación formal universitaria.

En suma, una de las ideas que se ha reforzado por la posibilidad del estudio universitario, y que de hecho venían configurando las nociones de profesionalismo desde antes, fue la capacidad de leer y escribir en la partitura. Para muchos jóvenes en la actualidad quien no lee partituras “está perdiendo plata”. Es por ésto que cada vez se hace más presente la intención de un mayor control de los hechos sonoros configurando el ideal de una mejor conciencia de lo que cada uno de los músicos debe tocar en cada sección de una pieza. Este ideal, además, ha permeado fuertemente el repertorio del Porro y se ha instalado allí en función a su eficacia tanto para la escritura de arreglos como para el montaje de los mismos. Sin embargo, los espacios de improvisación han continuado siendo importantes, a pesar de que, por ejemplo, los músicos en ocasiones se aprendan solos para tocar en los concursos o en grabaciones, eliminando así cualquier tipo de riesgo.

78 Entrevista con Hernán Contreras. Montería, julio de 2014.

4.1.3 La afinación

Por otra parte, la afinación es un elemento que ha entrado a jugar fuertemente en la idea de la competencia de los músicos. Aquellos músicos que se consideran profesionales -y los que se cobijan bajo su influencia- se preocupan mucho por diferenciar su sonido del de las bandas que fueron (o son) llamadas *tradicionales* argumentando que aquellas no se interesaban por la afinación. Por ésto existe la idea de que los músicos viejos no se preocupan por tener una afinación acorde a la de sus compañeros, e incluso se dice que hacen una marca en el instrumento para localizar su embocadura, marca que, por ser inmóvil, no responde a los requerimientos de la afinación en grupo. Además, el sonido de cada instrumentista individualmente, al tener poco conocimiento de técnicas instrumentales -las que se enseñan en el ambiente académico-, también se tiende a juzgar como desafinado.

No obstante, los músicos de edad avanzada que pertenecieron a las bandas de la primera mitad del siglo XX, argumentan que para ellos la afinación era muy importante a pesar de que no usaban afinadores electrónicos como la mayoría de las bandas de ahora. De hecho, en las primeras grabaciones de la Banda Bajera, por ejemplo, se puede ver una preocupación por ello. Sin embargo, tal parece que una de las ideas en los imaginarios sobre las bandas *tradicionales* incluye lo que para los músicos jóvenes es un sonido desafinado que observan, por ejemplo, en las muy conocidas grabaciones de la Banda 19 de marzo de Laguneta. Este elemento, entonces, se emparenta con el de la falta de instrucción musical para los músicos de mediana edad.

4.1.4 Etapas de desarrollo de la instrucción musical en San Pelayo

Por todo lo anterior puedo decir que la instrucción musical en San Pelayo parece haberse desarrollado en varias etapas que corresponden a su vez con ciertas formas en las que las bandas se insertaron en la lógica del trabajo remunerado en la región.

Para empezar, resulta importante observar como antecedente la existencia de bandas que durante el siglo XIX habían hecho un tránsito de su labor marcial institucional a una de servicio social, incorporando en principio los repertorios de bailes de salón para después entrar en la dinámica de adaptación y creación de nuevos repertorios que serían finalmente vinculados a procesos regionales de todo el país (Valencia, 2011). Ésto me permite entender una primera etapa en el desarrollo de la instrucción musical, que abarca desde la época de oro de las bandas pelayeras en su mito fundacional hasta un par de décadas más, en la que a pesar de que el “músico mayor” o “maestro” de la banda tenía una formación teórica y técnica superior a la de sus compañeros, les enseñaba a éstos algunos

conocimientos que les permitían tener una práctica solvente en la agrupación, incluyendo la lectura de partituras y las nociones sobre afinación. Esta formación estaba estrechamente vinculada con un repertorio específico, el de las obras clásicas, a pesar de que probablemente permeó a los demás. Esas obras “clásicas”, en ese momento, se interpretaban en la mayoría de los casos para las fiestas de salón, ocasiones que tuvieron una lenta desaparición hasta el momento en que las bandas se concentraron mayoritariamente en otras que tienen lugar al aire libre, incluyendo de forma predominante Porro. Pero además, según los músicos mayores, su actividad en esos años tenía una buena aceptación en la comunidad y las ganancias que obtenían le permitía a la mayoría dedicarse a ella de manera exclusiva, razón que explica al menos en parte las ideas sobre la calidad del trabajo que hacían.

En una segunda etapa, parece haber decrecido la necesidad de familiarización con aspectos de lectoescritura musical, al tiempo que, según algunos folcloristas e incluso los mismos fundadores del Festival, las bandas mismas se encontraban en declive. Dicen los músicos mayores que su actividad empezó a tener menor remuneración y a perder prestigio en la sociedad por lo que, al parecer, se interrumpió también la práctica de transmisión de conocimientos teóricos musicales entre los músicos, privilegiando la instrucción instrumental. Pero además, la música dejó de ser una opción profesional suficientemente solvente para las necesidades económicas familiares, tal como lo era en la etapa anterior, de tal suerte que la mayoría de los músicos se dedicaron a otras actividades paralelamente para completar sus ingresos.

La tercera etapa estaría entonces marcada, en San Pelayo, por la fundación de la Escuela de Bellas Artes de San Pelayo y, años después, de la Licenciatura en la Universidad de Córdoba. En esta etapa, además, se reúne la experiencia de músicos que han salido de la región para obtener títulos universitarios y que han seguido en contacto con las bandas de una u otra forma. Esta situación que ha tenido lugar desde los años 80 en San Pelayo, se ha desarrollado de manera paralela en la última década con las iniciativas del Ministerio de Cultura⁷⁹, las que, a pesar de no tener presencia directa en el municipio, han apoyado la creación de escuelas de formación en todo el país y se han desarrollado en otros municipios de la región. Es allí donde las prácticas de enseñanza-aprendizaje se han dirigido hacia la creación de escuelas para niños y jóvenes tendientes a la consecución de altos niveles técnicos, regresando así, desde el concepto de algunos, a la posibilidad de tener productos musicales de alta calidad. Para la mayoría, entonces, la educación universitaria representa un distanciamiento de las lógicas para hacer música que ha usado la mayoría de los músicos de bandas durante décadas, y que se

79 En especial del Plan Nacional de Música para la Convivencia, quien entrega dotaciones instrumentales y desarrolla procesos de escuelas no formales. Para más información se puede visitar <http://mincultura.gov.co/areas/artes/musica/quienes%20somos/Paginas/Objetivos-del-PNMC.aspx>

vincula directamente con imaginarios sobre el músico *tradicional*, quien, gracias a su empirismo, no debería necesitar herramientas proporcionadas por procesos de educación formal.

En suma, tal parece que ha habido preocupación por la lectoescritura musical tanto en la primera como en la tercera etapa, preocupación que estuvo emparentada estrechamente con el repertorio de las piezas “clásicas” durante la primera y que en la actualidad se vincula a todo tipo de repertorios. En la etapa del medio parece haber habido una disminución en la aparición del repertorio de piezas “clásicas”, razón que explica el descenso en el uso de este tipo de herramientas.

4.1.5 La situación actual

Vale la pena decir que músicos de todas las edades con diferentes niveles de instrucción musical conviven hoy en día en las bandas. Sin embargo, sí hay evidencia de un corte generacional que vincula mayoritariamente a los jóvenes con procesos de educación universitaria, dejando a los músicos de mediana edad en una posición de carencia. Por su parte, los pocos músicos mayores que aún están vivos de los que hicieron parte de las primeras bandas -vinculadas con la etapa inicial del desarrollo de la instrucción musical- están ya inactivos, por lo que a veces puede obviarse su presencia e incluso pensarse, junto con los de mediana edad, como un solo grupo etario. Así, hay un corte evidente entre las nuevas generaciones que representan la juventud y los demás músicos, que se consideran “viejos”.

Esta vinculación, por supuesto, alimenta y encaja bien en el imaginario de lo *tradicional* pues presenta una valoración importante hacia las personas de mediana y mayor edad que se supone fueron testigos de momentos pasados y continúan reproduciendo, a su modo de ver, las maneras auténticas de hacer la música. Además, si recordamos que según los músicos de mayor edad, el manejo de la notación en partitura de las primeras bandas se refería básicamente al repertorio de piezas clásicas,⁸⁰ y el de aquellos que estuvieron en la etapa intermedia se vio seriamente disminuido, tiene sentido entonces plantear que el deseo por escribir todo en las partituras en el repertorio de Porros, es visto como un cambio en las lógicas de hacer la música, y en últimas, como una amenaza a la *tradicción*. Además, como dije antes, la escritura de arreglos estrictos y la composición de piezas inéditas regidas casi en su totalidad por la prescripción de una partitura, desestabiliza uno de los elementos normalmente asociados a la autenticidad: la espontaneidad. Así, la necesidad de control manifestada por algunos

80 Sin embargo, Victoriano Valencia en la nota al pie número 36 del capítulo 1 del texto *Práctica musical de las bandas pelayeras en la costa Atlántica Colombiana*, afirma que “El maestro Tobías Garcés tiene en su poder partituras (líneas melódicas) de piezas tradicionales escritas a puño y letra de su padre, el maestro Pablo Garcés” (1999: 12). Este sería, al parecer, un caso excepcional en el que posiblemente Pablo Garcés, por ser director de una banda, hiciera anotaciones de ciertas ideas melódicas para los Porros que después serían interpretados por la banda o, incluso, transcripciones de algunas ideas surgidas de la improvisación.

músicos se traduce en ciertas ocasiones en una percibida rigidez a la hora de interpretar los Porros, tanto por la duración de las secciones como por la obligación de tocar ciertas cosas de acuerdo con su papel.

Sin embargo, después de todo lo anterior puedo decir que la diferenciación que he podido observar entre los músicos no es tajante puesto que entre ellos se encuentran personas con diversos niveles de formación e incluso se reconoce que algunos tienen un vasto conocimiento aún sin tener un cartón que acredite su profesionalismo, dejando la distinción en manos de otras características que ya he mencionado. Además, a pesar de que los mismos músicos hablen de su trabajo como “autóctono” o “tradicionalista” he visto que en sus propuestas musicales existen intenciones de modificar prácticas que se consideran antiguas, o al menos poner su sello propio en la música a través de mecanismos de olvido propios de los procesos de memoria.

Pero para hacer una última reflexión, es interesante ver el planteamiento del investigador cartagenero Jorge Nieves (2008), quien anuncia que esta idea de una distinción entre los músicos por su nivel de profesionalismo se repite en diversos contextos del Caribe colombiano.

Tal vez el aspecto más importante en la discusión con los discursos del folclorismo (que se autoenuncian como defensores de la tradición pura) tenga que ver con la distinción que debe hacerse entre quienes se dedican a ciertas prácticas musicales tradicionales como parte de una actividad económica complementaria y aquellos que se han convertido en profesionales. Para los primeros, reproducir las matrices tradicionales tal cual es una práctica apenas natural, están en “su elemento”. Han aprendido a ejecutar ciertos géneros con ciertos instrumentos y a cantar determinados repertorios con éste o aquel modo tradicionales de vocalización, mediante la interacción con otros músicos, por imitación, por iniciativas personales etcétera, todo ello dentro de comunidades sonoras bastante uniformes y por lo general circunscritas a ámbitos geoculturales definidos. Los músicos tocan y cantan con soportes comunicativos directos que dependen de espacios sociales establecidos (como fandangos, parrandas, cumbiambas, etcétera). (p. 75)

En estas líneas el autor refuerza la idea de que los músicos no profesionales -tratados por él como aficionados- no tienen otra opción más que reproducir textualmente expresiones que han aprendido gracias al contacto que tienen con otros practicantes y con el medio en que su música se consume, proponiendo así que sus expresiones musicales son homogéneas y de algún modo arcaicas. De esta forma reproduce imaginarios que en este caso se establecen desde la investigación local y que pueden ser adoptados en el discurso de la gente de estas comunidades del Caribe, situación que no pocas veces sucede.

4.2 La pertenencia a ciertas bandas o a cierto grupo de músicos

“Es que las estrellas que tiene la banda Maria Varilla en el bombo me las gané fui yo como bombero”.⁸¹

Suele ocurrir que se formen grupos alrededor de un músico, por lo general el director de una banda, quien cobija a los demás con sus enseñanzas y conocimientos a través del hecho de compartir espacios de ensayos y toques, así como de proporcionar los arreglos musicales. Los grupos más evidentes son sin duda las bandas, pero dado que éstas no tienen siempre conformaciones estables, hay un grado de maleabilidad en los grupos cercanos a ciertos músicos importantes. Por otra parte, los combos se organizan no sólo por relaciones de compañerismo en el trabajo, sino también por grados de familiaridad y afectos, pues no solamente la música los conecta, también los vínculos de amistad se hacen visibles cuando entre ellos comparten espacios de esparcimiento y discuten ideas de todo tipo.

Hechos como haber ganado concursos con cierta banda o incluso ser amigo de su director, proporcionan ya una inscripción individual en cierto estilo musical y hasta en una ideología particular. Ésto se hace evidente también en la molestia que genera en el público conocedor el hecho de observar que una banda tiene integrantes distintos de una ocasión a otra, o que ha traído refuerzos para presentarse en un concurso. También hay quienes reconocen a los músicos de manera individual y se dan cuenta de que han tocado con bandas diferentes en un festival y en otro. Pero esta situación no resulta problemática para los músicos mismos, quienes en la mayoría de las ocasiones se mueven más por las necesidades económicas que por ideales de lealtad, cuando de concursos se trata. Pertenecer a una banda de conformación estable puede ser una condición muy apreciada por los consumidores en general, pero muy difícilmente se traduciría en capital económico. En cambio, consolidar una banda en la que cada uno de los músicos tenga un alto nivel instrumental puede ser la clave para ganar un concurso.

Para complementar entonces la idea del profesionalismo, basta con observar la manera en la que ciertos músicos, sin tener estudios formales como los de aquellos que han obtenido títulos universitarios, se consideran partícipes del círculo profesional. De nuevo aparece entonces la idea de que los músicos de la Banda Maria Varilla son más profesionales, aun cuando al menos la mitad de ellos no han estado en procesos de instrucción formal. Esto se corrobora en la tarifa más alta que pueden cobrar -tanto la banda completa como los combos con algunos de sus músicos-, situación que por lo general no se revierte en mayores ganancias para ellos debido a la menor cantidad de contratos que concretan.

Todas esas bandas nuevas que salen cobran mucho más barato, porque la sociedad en general ya

81 Entrevista con Luis “Focho” Padilla, San Pelayo, julio de 2014

casi no contrata bandas, y cuando las contrata busca es la más barata, no la más buena, la de mayor calidad. Son pocas las personas, los eventos, las empresas que sí se esmeran por contratar una banda con renombre, con prestigio, con trayectoria. Entonces... nos hemos puesto de acuerdo en no andar tocando por tocar, preferimos esperar a que salga un contrato que valga la pena cumplir y no andar simplemente mendigando ahí... como dicen algunos músicos “la librita de arroz o la librita de carne”.⁸²

Para algunos es claro que los músicos de la Banda María Varilla, por tener otras actividades estables tanto en la música como en otros campos, pueden darse el lujo de rechazar contratos cuando no les pagan lo que ellos solicitan, situación que no funciona igual para otras agrupaciones que deben trabajar aceptando lo que les ofrezcan a través de juegos de competencia desleal. Sin embargo, Carlos Rubio expresa que se ha esmerado en lograr una valoración hacia su trabajo que puede verse reflejada no sólo en sus tarifas sino también en la exigencia de un mejor trato hacia sus músicos.

No es de extrañar entonces que el músico que dirige musicalmente a la Banda San Juan, encargado de hacer los arreglos y dirigir los ensayos, haya sido estudiante de la Escuela de Bellas Artes y haya tocado con la Banda María Varilla durante al menos doce años. Tomás Antonio, siendo un trabajador versátil que, en sus palabras, “no se queda quieto”, es para su banda el más competente a la hora de producir el concepto musical, por tener mayor y mejor experiencia. Su hijo, un joven trompetista, es en la actualidad su mejor cómplice pues juntos desarrollan estas actividades.

Yo digo que llevo tocando ya más de 15 festivales, soy feliz porque con la banda María Varilla me gané un poco de estrellas, y... estoy satisfecho porque toqué con los mejores músicos, los mejores maestros que tuvo el pueblo, porque yo cuando pelao yo dije “¿cuándo toco yo con el maestro Álvaro? ¿cuándo toco yo con Francisco Guerra, el Baico? ¿cuándo toco con el difunto Ricardo?”, qué va, pasé la prueba con toditos, estoy feliz. Si ya no voy más al festival me siento contento, para qué, orgulloso, porque toqué, logré tocar con ellos, los grandes y aprendí mucho.⁸³

4.3 El linaje

Una de las características importantes para la vida de un músico o un conocedor de la música en San Pelayo es su conexión con músicos antiguos, aquellos que fueron difusores de su práctica a través de la enseñanza e integraron las bandas de la primera mitad del siglo XX. La importancia de mantener una conexión con estos personajes en la actualidad se hace evidente en la valoración tanto de vínculos genealógicos -incluso de ciertos apellidos- como de experiencias compartidas en el pasado. Por ésto los

82 Entrevista con Carlos Rubio, San Pelayo, diciembre de 2014

83 Entrevista con Tomás Antonio Montes, San Pelayo, diciembre de 2013

pocos músicos de esas bandas que siguen vivos, y que son ya muy mayores, son frecuentemente consultados por los jóvenes que buscan en ellos el ideal de la autenticidad.



Músicos jóvenes con los maestros Alcides Suárez (de camisa verde) y Álvaro Castellanos (de guayabera blanca).⁸⁴

Yo sí me acuerdo. Llegué a coger un pedacito de ellos, yo me asentaba en una silla a escuchar y a ver cómo hacían, cómo empezaba esto, cómo se llamaba tal tema. Era de oído y mi abuelo a veces me llevaba, por lo menos cuando los compañeros tenían una serenata aquí cerquita alrededor del pueblo... Y yo me asentaba juiciosito en una silla entonces cogían y me decía a mí “vamos a poner al nieto mío que golpee el bombo, que él tiene oído”, y ahí me fui, me fui, me fui.⁸⁵

Esta historia se repite a través de varias familias que mantienen vivos los recuerdos de músicos de generaciones anteriores, legitimando así su actividad en el presente. Por ejemplo, entre los descendientes de Raúl “Tito” Guerra, están activos sus nietos Jesús Guerra (platillero de la Banda Maria Varilla), José Francisco “Baico” Guerra (trompetista de la Banda Maria Varilla y director de la Banda Santa Lucía de Arache) y Eude Guerra (intérprete destacado de hojita); y sus bisnietos Paola (saxofonista) y Juan José (bombardinista y trombonista), hijos de José Francisco y radicados en Cúcuta. De los descendientes de Alberto Angulo “el picó”, su hijo Servio Angulo (bombero) y su nieto Servio (trompetista radicado en Bogotá). De Tomás Caucil (redoblantero de la antigua Banda Bajera), su nieto Tomás Antonio Montes (clarinetista de la Banda San Juan) y su bisnieto, Ronaldo Montes (trompetista

84 Imagen recuperada del muro de facebook de Servio Antonio Angulo

85 Entrevista con Tomás Antonio Montes, San Pelayo, diciembre de 2013

de la Banda San Juan) hijo de Tomás Antonio. Hijo del clarinetista Ramiro Julio, es Domingo Julio (clarinetista de la banda Maria Varilla). Además, Luis Padilla “Focho” (bombero de la banda San Juan) también pertenece a una familia de percusionistas que está emparentada con la de Santiago “Chago” Oliveros (bombero que perteneció a la Banda Maria Varilla y ahora toca con la Banda Reina del Porro de Rabolargo), hijo de Aipuro y nieto de Aipuro Oliveros, también percusionistas. El hermano de Luis, Justiniano, también es bombero. Francisco Paternina “barriga larga” (trompetista y director de la Banda San Juan) es hijo de Primo Paternina. Tobías Garcés, un músico de renombre en todo el departamento, es hijo de Pablo Garcés Pérez. Para terminar, Alcides Suárez, bombardinista pelayero de edad avanzada que dirigió varias bandas durante su vida y fue conocido como uno de los mejores músicos del pueblo, dice que su nieto, Andrés Suárez, es el único que toca con un estilo parecido al suyo, con el que se tocaba antes. Todos estos músicos están activos en San Pelayo o mantienen vínculos estrechos con la práctica de las bandas en los lugares en los que están radicados, por lo que no es extraño escucharles anécdotas de sus familiares que mantienen vivo su recuerdo a través de la rememoración.

La pertenencia a cierta familia, que es para Bordieu (2002) uno de los espacios vitales para la adquisición de competencia, junto con la educación, se manifiesta entonces en una incursión temprana a la práctica musical y se complementa con el imaginario que implica un talento excepcional venido por vía sanguínea. Pero, así mismo, el tiempo compartido con personajes significativos se traduce en un capital simbólico para aquellos que, aún sin contar con sus apellidos, fueron partícipes de la que se considera la época dorada de las bandas pelayeras. Por ejemplo, el mismo Alcides Suárez se precia de tener un estilo aprendido de Pablo Garcés, su maestro, y Tomás Antonio Montes, además de ser nieto de Tomás Caucil, fue discípulo de Ramiro Julio y dice que con él aprendió una buena cantidad de repertorio “clásico”.

Se piensa que estas personas tienen recuerdos fieles de lo que escucharon hace varias décadas, tanto de la música misma como de las conversaciones en torno a ella. Ésto sin duda brinda un aire de legitimidad, con la idea de que pueden hacerse comparaciones certeras entre esos recuerdos y las expresiones actuales. Esta es entonces una encarnación de los procesos de memoria personal que, para Connerton (1989), recoge las experiencias vividas en carne propia. Pero además, resulta interesante observar cómo a través de los recuerdos de otros se reproducen imaginarios que son transmitidos en este caso a través de lo que el mismo autor establece como memoria cognitiva. Por eso no es extraño encontrar jóvenes de San Pelayo que se expresan de manera enfática sobre el estilo y repertorio de las bandas viejas, tal como si ellos hubieran podido escucharlas. Y de seguro las han experimentado de diversas maneras a través de los relatos y las comparaciones que aquellos mayores expertos les han

proporcionado, así como de las muchas conversaciones que giran en torno al tema y que los mantienen conectados por las relaciones sociales.

Una joven pelayera, hija de músico, hablando sobre las bandas de estilo más “moderno”, me dijo en una entrevista “se escucha más bonito, más limpio, más afinado todo pero... no es el mismo sonido”⁸⁶. En sus palabras observo que para ella ese sonido se compara con una construcción idealizada que ha sido creada durante su experiencia de vida y reforzada con las vivencias de los mayores, en especial las de su padre. Sin embargo, esto no lo hace menos veraz ni tampoco menos valioso, pues se constituye en parte de la memoria que a través de la transmisión generacional ha llegado a ella como sujeto de la comunidad.

Una situación que refleja la importancia de las conexiones de linaje es el homenaje que se hace a los músicos fallecidos durante el Festival Nacional del Porro. Este acto incluye una misa, un desfile y una ofrenda a las tumbas de los difuntos, actividades que se realizan el lunes en la mañana, último día de actividades en el Festival. En la misa se hace siempre una mención especial a los músicos que han dejado un legado importante en la comunidad y una petición por sus familias. Particularmente en el Festival del año 2014, el párroco, que tenía pocos meses de haber llegado al pueblo, mencionó uno a uno los nombres de músicos pelayeros -desde aquellos que pertenecieron a las primeras bandas- y pidió que los familiares se pusieran de pie conforme los nombraba. Con el transcurrir de la lista se levantaron tantas personas que tuve la sensación de ser la única que quedó sentada. Esta fue una evidencia de la importancia que representa el momento de conmemoración a los músicos por parte de sus familias y, particularmente, de las mujeres, pues las viudas, hijas y nietas conformaban la mayoría de asistentes al acto religioso. Además, en la ofrenda a los músicos difuntos, suelen llevarse flores a las tumbas y algunas bandas entran al cementerio para tocar. Las que lo hacen normalmente son las de San Pelayo, cuyos músicos tienen a sus familiares enterrados allí y pueden hacer su homenaje de manera particular.

86 Entrevista con Ana Paternina, San Pelayo, diciembre de 2013.



Banda-escuela Bellas Artes de San Pelayo tocando en el cementerio durante el homenaje a los músicos fallecidos. San Pelayo, 2009

4.4 El contacto con otros géneros musicales y el ejercicio en los mismos

Este último elemento es una expresión de las relaciones siempre constantes que existen entre diversos sistemas musicales, los cuales dialogan a través de la actividad de los músicos en su vida cotidiana. Resulta indispensable pensar que desde los encuentros cara a cara con músicos de regiones próximas hasta los contactos con músicas de otras latitudes a través de medios masivos de comunicación, han sido elementos de presencia activa y han permitido la conformación y delimitación misma del sistema de las bandas pelayeras.

La consideración actual sobre este particular se hace visible, para empezar, en la aceptación o rechazo de ciertos instrumentos dentro de la dotación de las bandas. El saxofón, por ejemplo, puede ser usado para concursos en las bandas juveniles⁸⁷ pero nunca en una banda Pelayera o de mayores, puesto que es considerado parte del formato de orquesta de baile que comercializaron el Porro, situación que hoy en día se observa con distancia.⁸⁸ Así, fuera de los instrumentos estándar de la banda pelayera, el saxofón es el más comúnmente difundido. Sin embargo, en las bandas-escuela de conformación juvenil también pueden ser vistos otros como flautas y cornos. La exclusión para estos instrumentos en las bandas de mayores ocasiona un proceso truncado para los niños y jóvenes que los interpretan, quienes de entrada saben que después de cierta edad no podrán seguir participando en concursos por lo que muy difícilmente tendrán actividad con las bandas, a pesar de que la mayor parte de su práctica en la juventud sea con ellas.

87 Sin embargo, en algunas versiones del Festival Nacional del Porro se ha prohibido también para la categoría juvenil.

88 La única banda de mayores que en los últimos años tenía un saxofonista (mismo que era su director) era la 26 de Abril de Barrancabermeja. Sin embargo, cuando se iba a presentar a concurso debía dejar de lado este instrumento. Desde el 2014 esta banda fue retomada por un nuevo director y en la actualidad no lo usa.

Por otra parte, el fenómeno de sustitución del trombón de pistones por el trombón de vara, que no ha podido ser detenido, se ve con preocupación por parte de algunos especialistas locales. Al igual que en el caso anterior, el trombón de vara representa una influencia de la Salsa, que para algunos podría hacer peligrar la pureza del Porro. Sin embargo, en la actualidad los jóvenes vinculados con los procesos de formación universitaria que mencioné antes, han concentrado su práctica en la interpretación del trombón de vara y lo han llevado a las bandas. Esto ha producido además un interés de los jóvenes trombonistas por hacer solos e improvisar, situación que entre los músicos mayores, que tocan trombón de pistones, resulta bastante excepcional dado que su papel en las bandas era básicamente el de hacer *background* armónico.



Trombonistas en el desfile de aguadoras del Festival. San Pelayo, 2011.

También es interesante observar la inserción de prácticas instrumentales, de improvisación y de arreglos venidas de otras esferas. Tanto la tradición académica occidental como diversos géneros de música comercial han tenido cabida en las expresiones de músicos que, manteniendo el contacto y ejercicio en ellos, buscan la manera de hacer propio lo ajeno. Así, los tipos de improvisación que ya he descrito en el apartado del sistema musical, se asocian con diferentes maneras de hacer la música entre los integrantes de las bandas pelayeras. Por ejemplo, la variación melódica suele ser propia de los músicos considerados más *tradicionales*, quienes supuestamente han tenido poco contacto con expresiones de afuera de lo local, mientras que los músicos que han apropiado prácticas foráneas para incorporarlas a la música de bandas pelayeras, suelen ser competentes también para la improvisación más libre. Por su parte, la mayoría de los músicos usan los solos aprendidos para ocasiones en las que se preocupan por tener mayores niveles de control.

En resumen, las relaciones se dan en distintos niveles y ocasiones. Así vemos que, por exigencia del

público, las bandas siempre han tenido que hacer adaptaciones de otros géneros a su formato. Por ejemplo, Alcides Suárez cuenta que en una ocasión, en unas fiestas en Cotorra hace muchos años, le pidieron montar con la banda un vallenato llamado “La muchachita”, para lo que le pusieron la grabación unas diez veces esperando que la banda lo pudiera tocar al día siguiente⁸⁹. Actualmente, estas adaptaciones incluyen los vallenatos, pero también las champetas y reguetones de última moda en la radio, expresiones que obviamente no aparecen en los espacios institucionales de concursos y festivales. Sin embargo, en las cassetas de fiestas patronales y en las ocasiones de celebración del ciclo de vida suelen ser solicitadas de tal manera que las bandas no pueden negarse, a pesar de que esta labor no sea totalmente de su agrado. Un joven clarinetista de San Pelayo, que toca con la Banda 11 de noviembre de Rabolargo, me dijo en una entrevista: “lo que hace uno es darle más fama a ellos, más valor a ellos que a nuestra propia cultura... Muchos directores les gusta... y eso apenas sale y ven que está “pegao” el vallenato eso enseguida a grabar, a grabarlo, o sea, montarlo pa’ tocarlo en las fiestas. Pero yo no comparto eso”.⁹⁰ Esta resistencia de algunos músicos a la interpretación de piezas de géneros diferentes a los que conforman el núcleo musical del sistema, tiene que ver con una defensa de la identidad regional que conforma imaginarios sobre *lo tradicional* en su región y que a su vez se articula con una lucha con otros músicos por lograr presencia en escenarios comerciales. Así, en lugar de “darle más fama” a los artistas de moda, muchos músicos se mantienen en la idea de tocar su propia música para lograr, en algún momento, un espacio de fama.

Sin embargo, otras prácticas como los arreglos a voces del tipo *big band* y las improvisaciones con influencia de estilo jazzístico han ganado su espacio ya legitimado y se han vuelto sinónimo de virtuosismo y calidad instrumental cuando se insertan en las prácticas cotidianas de las bandas pelayeras.

Así, el hecho de que un músico -o, en su caso, una banda- tenga contacto con géneros musicales externos a su sistema es una condición apenas normal e innegable. La distinción está en las maneras y los espacios en los que estas relaciones aparecen en las prácticas de las bandas. Resguardar la autenticidad del Porro y limitar las propuestas novedosas a otros géneros musicales interpretados en la banda es la postura de algunos, mientras que entreverar lo local con lo foráneo de forma más evidente es la actitud de otros. Estos últimos, que tienen la posibilidad de arriesgarse y proponer, son casi siempre los que se consideran más competentes por lo que antes llamé profesionalismo. Así, ser capaz de transitar entre el Porro y otros géneros, es una virtud que no todos los músicos poseen, y que se ha vuelto un objetivo a buscar entre los músicos jóvenes que depositan en la versatilidad su apuesta

89 Entrevista con Alcides Suárez, San Pelayo, julio de 2014

90 Entrevista con Jorge Anichiarico, San Pelayo, julio de 2014

profesional. Por ello muchos instrumentistas de bandas buscan insertarse en orquestas de baile -que por demás pagan mejor- por lo que, por ejemplo, algunos clarinetistas aprenden también a tocar saxofón. Además, los trombonistas se dan a la tarea de tocar bombardino y viceversa para ser competentes tanto en la Salsa como en el Porro de orquesta. Por su parte, los bombardinistas suelen tener trabajo también con los grupos vallenatos y algunos percusionistas saben los toques de tambores para los grupos de gaitas.

4.5 Recogiendo ideas

Los cuatro elementos hasta ahora expuestos hacen parte de los aspectos visibles en las maneras en que los músicos de bandas pelayeras establecen relaciones con su entorno a través de sus discursos tanto verbales como musicales. La combinación o complementariedad de estos elementos genera la adquisición de cierto capital simbólico por parte de los músicos, el cual les permite insertarse en diversos escenarios que exigen, según los mercados, unas competencias específicas de acuerdo con sus necesidades. Insisto pues en nombrarlas en plural, puesto que no hay un ideal único de competencia musical, las competencias son diversas.

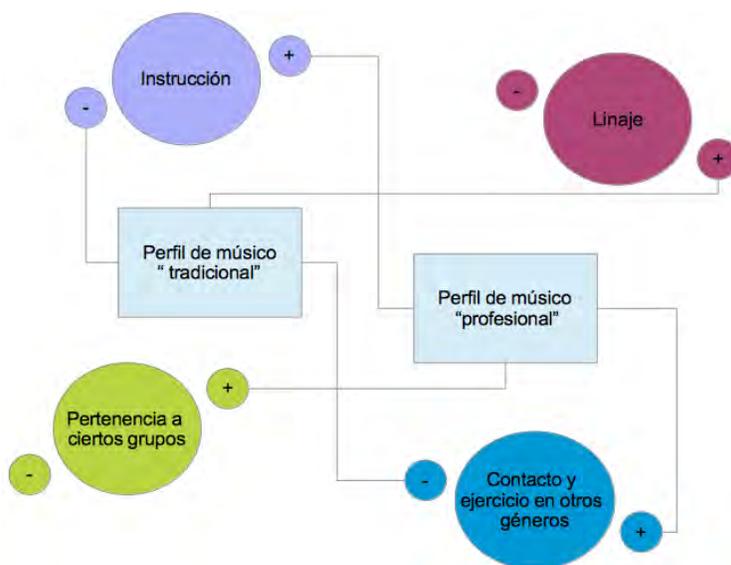
Por ejemplo, tocar en diferentes estilos, ganar festivales, tocar en espacios donde el trabajo es menos extenuante y mejor pago, hacer grabaciones y salir del mercado estrictamente local, hacen parte de un ideal que se vincula estrechamente con el perfil de músico profesional que describí más arriba, y que requiere, al menos, de una instrucción musical sólida y un contacto importante con otros géneros musicales, especialmente con la música académica occidental y con géneros bailables del Caribe. Pero además, las bandas como entidades que agrupan individuos, se constituyen también en personajes asociados con ideas de profesionalismo, versatilidad y en últimas, de calidad.

Pero por otra parte, bien vale la pena nombrar eventos como los fandangos o las celebraciones de ciclo de vida en donde se espera de los músicos un estilo que puede ser visto como menos elaborado, y que se preocupa más bien por características de “sabor” o cualidades de sonido fuertes y resistentes. Estas características, por tanto, tienen menos que ver con una formación musical formal y se aferran más a cuestiones de linaje y de contacto con músicos viejos, además de la experiencia de haber tocado con ellos. Este perfil de músico es el que se asocia con el imaginario más comúnmente aceptado del *músico tradicional*, e incluye asociaciones con un grupo etario de adultos y adultos mayores, con el empirismo -que deja de lado la necesidad del uso de notación en partitura- y con la evidencia de un espíritu campesino, libre y sensible. En el imaginario, además, este perfil de músico es tímido y rígido en el escenario, a pesar de que posee una inspiración que le permite improvisar aún sin tener, a ojos de los

otros músicos, mucha conciencia de lo que hace.

Un altísimo porcentaje de estos músicos está sometido al alto índice de analfabetismo del Departamento, razón por la cual prefieren explotar su “oído musical” en forma espontánea, sin preocuparse por leer y mucho menos por escribir la música. Esto hace pensar, que la música de banda y la banda misma tienen su “caldo de cultivo” en la predominancia campesina de la zona y en la forma de producción agropecuaria casi rudimentaria (Alzate, 1980, p. 20).

En el siguiente esquema se puede ver cómo se relacionan generalmente las características que nombré con esos perfiles de músico “tradicional” o músico “profesional” que en la actualidad circundan en el sistema.



Pero para continuar, es importante señalar que así como se asocia al músico profesional con la calidad musical, tiende a pensarse en el músico *tradicional* como una persona carente y que está en desventaja ante la versatilidad y facilidad de los otros. Muestra de ello es la iniciativa que varios músicos han planteado acerca de la necesidad de abrir un espacio de concurso nuevo en el Festival Nacional del Porro, donde se pueda evaluar a las “bandas tradicionales” en una categoría distinta de las bandas llamadas “modernas”, “profesionales”, “de nuevas expresiones” o de otras maneras. Esto responde a que, según ellos, no pueden estar al mismo nivel de competencia unas bandas y las otras, pues las primeras tienen limitaciones técnicas que se traducen en una inversión de tiempo mayor en sus

montajes para concurso. Además, según ellos, aunque hicieran un trabajo muy detallado y constante no llegarían al nivel de las otras. Las segundas, además de tener mejores condiciones para trabajar por los conocimientos y destrezas que poseen, tienen intereses que sobrepasan el montaje del mismo repertorio que año tras año exige el Festival viendo en sus escenarios una oportunidad -casi siempre desperdiciada- para mostrar un trabajo novedoso a personas que vienen de afuera e incluso imaginando la posibilidad de encontrarse con productores musicales. Es por ello que los jurados del concurso de bandas organizado en el Festival⁹¹ en general prefieren uno de estos dos estilos en las bandas, sea que ellos se inclinen más por sus preferencias tradicionalistas o por sus criterios de calidad, que tienden a verse como opuestos. Esto ocasiona entonces que las bandas no tengan claridad acerca de los parámetros que va a usar el jurado para calificarlas y deban hacer apuestas a ciegas. Sin embargo, suele pensarse que las bandas más profesionales son las que tienen la posibilidad de adaptarse al estilo que les sea exigido, tanto en concursos como en otros espacios. Así, la versatilidad y capacidad de adaptación entran en juego en la distinción para los músicos de estas bandas.

Pero además, las bandas más *tradicionalistas* suelen ser asociadas con la zona del epicentro donde las bandas tienen su presencia predominante, mientras que aquellas con nuevas propuestas como la Banda 26 de abril de Barrancabermeja (Santander), y la 6 de agosto de Baranoa (Atlántico) (ganadoras del primer y segundo lugar en el concurso de categoría Pelayera del Festival en 2014), vienen de regiones por fuera de esa zona por lo que se acepta que tienen estilos diferentes. Lo mismo sucede con bandas infantiles y juveniles que se acercan al Festival viniendo de regiones alejadas, como la de Gutiérrez (Cundinamarca) y la de Becerril (Cesar), que se consideran ajenas a la región a pesar de que se reconoce su calidad musical. Sin embargo, a manera de excepción, la Banda 13 de enero de Canalete y la Maria Varilla de San Pelayo, se asocian con la idea de nuevas propuestas debido especialmente a los músicos que las dirigen.

No es mi intención generar una dicotomía entre estos estilos de músicos y de bandas, pues no puede ocultarse la gran diversidad de maneras de pensar y hacer la música que entre ellos se encuentra. Sin embargo, los propios músicos en sus discursos hacen énfasis en la existencia de ciertas tensiones que se hacen presentes entre ellos, y que pueden encarnarse en dos preocupaciones aparentemente encontradas: la de conservar prácticas locales y la de insertarse en mercados masivos. Estas dos pueden ser apuestas que consideran las necesidades económicas y las firmes convicciones de los músicos, quienes, al ser parte de la comunidad, adoptan discursos institucionales según sean de su conveniencia. Además, no puede negarse que también hay en ellos preocupaciones estéticas y curiosidades que

91 Como expliqué en el apartado sobre el Sistema musical, en el Festival se organizan dos concursos. Me refiero aquí al que premia las mejores bandas, que es el principal de ellos.

buscan satisfacer a través de su actividad, mismas que se dejan ver en sus prácticas.

Pero lo cierto es que el perfil del músico profesional es el que hoy en día está persiguiendo la mayoría de los jóvenes, un perfil que, en las condiciones actuales, está fuertemente condicionado por el acceso a la educación formal y la idea de contacto con un contexto musical globalizado. Tal parece que es este perfil el que permite a los jóvenes soñar con un futuro mejor, pues promete un ideal de “modernidad” que descansa en la posibilidad de participación en un mundo que rebasa las fronteras locales. Mientras tanto, los músicos que no pertenecen a esta generación de quiebre permanecen en una situación de impotencia ante la sensación de desventaja que se les presenta. Para ellos la dificultad primordial reside no sólo en problemas técnicos de procedimiento sino, sobre todo, en la capacidad para desafiar la lógica que los ha designado como *tradicionales*.

5 La situación de los músicos jóvenes⁹²

Hay varias situaciones que hacen ver la necesidad de los jóvenes de distinguirse de los músicos “viejos” - los otros-, aquellos que corresponden más cercanamente con el perfil de *tradicionales*. La mayoría de ellos concuerda en que existe una mala percepción sobre su actividad debido a que en épocas anteriores los músicos de banda solían ser desordenados y fiesteros y no se hacían respetar pues, por ejemplo, aceptaban trago a manera de pago. Según ellos, a pesar de que la situación ha tendido a cambiar lentamente, sigue repitiéndose en la actualidad. Por eso suele encontrarse en su discurso una incesante queja por la falta de valoración hacia su trabajo que se traduce en malos tratos y en escasos pagos, circunstancia que los jóvenes tienen la intención de modificar a través de su labor.

5.1 Las formas de empleo

La mayoría de los jóvenes músicos en la región tiene como ideal emplearse de manera exclusiva en un trabajo relacionado con la música. La mejor manera de lograrlo es, a su modo de ver, tener estudios universitarios, debido a que en la actualidad los empleos fijos allí exigen tener un título. Pero además, estudiar música para ellos significa una dedicación permanente a su labor -y particularmente a su instrumento- lo cual les garantiza tener mejores niveles técnicos con los que pueden competir en el mercado laboral. Así pues, algunos de los recientemente egresados de la Universidad de Córdoba se dedican a la docencia en colegios privados de Montería u otros pueblos grandes, o en colegios departamentales para los que deben ganar concursos docentes en el Magisterio. Otros trabajan de

92 Uso esta categoría de jóvenes vinculada no solo pensando en una distinción por edad, sino sobre todo a las personas que constituyen lo que antes expuse como un quiebre generacional. Estos son quienes están mayoritariamente vinculados con procesos de educación universitaria y que se relacionan de manera más dinámica con músicas y músicos de otros contextos.

manera menos estable en procesos de banda-escuela de municipios y corregimientos, en donde los contratos suelen ser cortos y pueden ser interrumpidos a causa de cambios políticos. Algunos otros prefieren ingresar a la Marina o la Armada para ser parte de las bandas militares, en donde también suelen tocar Porro para algunas ocasiones. Entre los profesores de la Universidad de Córdoba también se encuentran algunos jóvenes que, en su mayoría, han estudiado fuera de la región y han regresado para trabajar.

Todos estos trabajos, de cualquier forma, son escasos ante la cantidad de músicos que hoy en día buscan una posición laboral estable y exclusiva. Además, buena parte de esos lugares están ya ocupados por músicos de mediana edad que, aunque tengan o no cartones que acrediten su profesionalismo, se han dedicado a esas labores desde varias décadas atrás. Tocar en bandas, por su parte, no representa un trabajo estable pues las ganancias dependen en buena medida de las contrataciones que surjan en las distintas épocas del año tanto para las bandas completas como para los combos. Pero además de no ser estable, no es una labor que pueda asegurar la supervivencia de un músico y su familia, dado que los ingresos que de allí surgen normalmente no alcanzan a cubrir sus necesidades. Sin embargo, en general los jóvenes se mantienen vinculados con las bandas esperando tener esa como una labor complementaria.

Particularmente en San Pelayo hay pocas posibilidades para enrolarse en trabajos estables, aunque al menos algunos músicos han sido afortunados de encontrar buenos empleos. Por ejemplo Carlos Rubio, el director de la banda Maria Varilla, es profesor de la Universidad de Córdoba; mientras que Margarita Huyke, cantante, trabaja como profesora de un colegio privado en Montería y Cristian Sotelo, guitarrista y también tubista, ganó un concurso en el Magisterio para trabajar en el colegio Santa Teresita de San Pelayo. Sin embargo, también hay jóvenes que tocan en bandas, orquestas y otros grupos sin tener otro trabajo estable, lo cual les ayuda para solventar algunos gastos -por ejemplo los del estudio-, pero no representa para ellos un trabajo ideal.

5.2 La migración

Pero, mientras existen estos casos, también conozco varios músicos de bandas jóvenes que han salido del pueblo buscando una mejor calidad de vida que la que allí podrían tener. Sin embargo, la posibilidad de salir y buscar nuevos horizontes tiene que ver también con una necesidad de entrar en contacto con círculos musicales fuera de lo local donde su experiencia como músicos de bandas es valorada al mismo tiempo que comparten espacios con músicos y músicas de otros lugares. Es interesante observar que la mayoría de ellos concuerda en que, si tuvieran empleo con un buen salario

en la región, podrían quedarse e incluso piensan en la posibilidad de regresar en sus años de vejez. Pero no todos estos jóvenes tienen la intención de buscar trabajos estables pues, al parecer, solamente con tocar en diferentes grupos pueden tener mejores ingresos que los que tendrían en San Pelayo. Además, de alguna manera persiguen un sueño de “modernidad” que posa en las grandes ciudades el deseo de una vida mejor.

Algunos de estos casos son los siguientes. Para empezar, Alejandro Niño, un destacado trombonista y bombardinista que se graduó en 2008 de la Universidad de Córdoba y partió hacia Bogotá buscando nuevos horizontes. Según cuenta su experiencia fue difícil al principio, pero una vez que lo conocieron en ciertos medios y gracias al contacto que tuvo con trombonistas del ambiente académico para mejorar su técnica, pudo integrarse en distintos grupos de música tropical hasta llegar al punto de estar hoy en día en la formación de Totó La Momposina, entre otros. Sin embargo, no ha dejado de tener contacto con su tierra y de asistir al Festival, en donde ha sido acreedor del premio a mejor trombonista en el Festival durante varios años.

Otro caso es el de Servio Angulo, un trompetista que también se radicó en Bogotá y ha encontrado buenas oportunidades de trabajo con diferentes grupos aunque no se ha involucrado en la docencia. Él, además, se ha mantenido en contacto con la Banda Maria Varilla, con quien tocaba antes de partir, y se ha incorporado a la formación en algunos eventos en los que la banda ha tocado en Bogotá.

Por otra parte, los hermanos Paola y Juan José Guerra se radicaron en Cúcuta, capital del departamento de Norte de Santander. Allí ambos trabajan en docencia de manera estable, aunque también tienen práctica instrumental en la banda de Villa del Rosario, un municipio cercano a Cúcuta, donde se han dado a la tarea de montar repertorio de Porros y llevar a la banda a concursar en la categoría juvenil del Festival en San Pelayo. Paola, quien estudió saxofón en la Universidad, ha tenido que conformarse en ocasiones con tocar solo en desfiles⁹³ aunque, en 2014, decidió tocar los platillos. Juan José toca bombardino en esa banda y también trabaja con grupos vallenatos donde su manera de tocar es muy apreciada pues hay muy pocos bombardinistas en esa región.

Jorge Corcho, quien nació en Purísima pero hizo parte de la Banda Maria Varilla, está radicado en Remedios, Antioquia y trabaja como profesor de un colegio. Allí además toca bombardino con bandas fiesteras y sinfónicas de otros municipios, donde su capacidad para improvisar es muy apreciada. Jorge tampoco ha perdido el contacto con las bandas pues cuando va de vacaciones de regreso a su tierra acepta todo tipo de pequeños contratos para tocar pues, según él, no va por el pago sino por su propia satisfacción.

⁹³ Recordemos que en los últimos años se ha impuesto el uso del formato “pelayero” también para la categoría juvenil, por lo que en las dos categorías (Juvenil y Pelayera) se prohíbe el uso del saxofón.

Además de quienes consiguen trabajos estables y quienes deciden salir de la región, hay otros jóvenes que siguen buscando oportunidades laborales. Desde mi punto de vista, tal parece que la consecución de un título universitario no garantiza la estabilidad laboral para ellos ni para otros jóvenes con carreras universitarias distintas, dado que la oferta laboral es escasa. Mientras tanto, en la última década las bandas se han alimentado de jóvenes que tienen el título o están en proceso de conseguirlo, a pesar de que su presencia no resulte tan estable debido a que para muchos de ellos no representa su proyecto principal. Además, como he dicho, algunos salen de la región, mientras que otros empiezan a tocar en grupos de música diferentes que les generan mejores ganancias lo cual, aunque a veces no se reconozca, es para ellos signo de estar en una mejor posición y, en últimas, de estar evolucionando. Recuerdo haber escuchado un comentario que, con tristeza, me hizo un músico en alguna oportunidad, diciendo que los jóvenes estaban estudiando para salir de las bandas.

Observando todo esto, vale la pena pensar que lo que está ocurriendo es una desarticulación de la comunidad musical tanto en términos espaciales como temporales generado, al menos en parte, por un afán de profesionalización para los músicos que no tiene respuesta en la oferta laboral. Con esto no quiero decir que el estudio universitario o el contacto con otras prácticas musicales sean infructuosos sino, más bien, que la región no está preparada para recibir a los profesionales que día a día deciden dedicar su vida a la música y que tienen como ideal la consecución de empleos estables mientras que las bandas, para ellos, son cada vez menos valoradas y peor pagadas. Sin embargo, al mismo tiempo hay un evidente empuje de algunos jóvenes que buscan, desde su propia perspectiva, mejorar las condiciones en las que se trata a los músicos de banda y generar una mayor valoración hacia su práctica. El profesionalismo y la seriedad en su trabajo se convierten entonces en banderas para la lucha por conseguir mejores condiciones de vida.

5.3 Las diferencias con otros músicos

5.3.1 Los músicos de otros sistemas

Mientras que al interior de los músicos de bandas hay distinciones particulares, la situación con músicos de otros géneros se da en diferentes términos. Ellos alegan, por ejemplo, que los músicos de grupos vallenatos obtienen no sólo mejores ganancias por su trabajo sino también un mejor trato. Ésto, para ellos, no tiene que ver con la posesión de unas mejores competencias sino más bien con la concepción generalizada que existe sobre los músicos de bandas que se piensan, como he dicho, personas desordenadas y fiesteras.

Una de las cosas que siempre se pone como ejemplo de ello es la manera en la que se desarrolla la

caseta para el Festival Nacional del Porro. Un caso extremo ocurrió en el Festival del año 2014 en el que la Banda 13 de Enero de Canalete, ganadora en la categoría de bandas mayores de la versión 2013, había sido contratada para tocar. Según su director, Hernán Contreras, cuando llegaron a la tarima les dijeron que había solamente unos pocos micrófonos para ellos pues el sonido ya estaba listo para los grupos vallenatos que tocarían después y no se podía mover. Ante la situación, la banda decidió no tocar, hecho que no trastocó el desarrollo normal de la caseta pero que sí se convirtió en fuente de comentarios entre los músicos durante todo el Festival.⁹⁴

Muchas personas hablan de la indignación que producen estos acontecimientos, sin embargo, la caseta, como he dicho antes, es el evento más concurrido del Festival pues allí llega gran cantidad de público local que no escatima gastos para ver a sus artistas preferidos, mientras que las bandas parecen ser tan conocidas para ellos que no resultan atractivas. Por su parte, las personas que vienen de afuera en general no entienden la poca presencia de las bandas durante ese concierto masivo que, se supone, es una de las partes más importantes del Festival Nacional del Porro.

Pero esto no sucede solamente en el Festival con los artistas famosos. En otros conciertos masivos e incluso en celebraciones del ciclo de vida, los músicos de mariachis, los de orquestas tropicales y los de grupos vallenatos, suelen ser mejor pagados y mejor tratados que los músicos de bandas. Jorge Anichiárico, joven clarinetista pelayero, me dijo en una entrevista, “uno se da cuenta, cuando uno va a tocar por ejemplo un baile, un matrimonio. Llega la banda, llega el grupo vallenato. A los músicos... por allá. Al grupo vallenato no encuentran dónde ponerlo”.⁹⁵ Para los músicos esta diferencia en el trato se debe a que, por un lado, la oferta de músicos de banda es más amplia por lo que deben rebajar sus precios al máximo con tal de ganar un contrato, mientras que los de otras agrupaciones son más escasos y por tanto más preciados.

Pero, en el marco de esta región, no puede olvidarse que muchos de los músicos de bandas trabajan también con otras agrupaciones, hecho que tiene que ver no sólo con sus curiosidades estéticas sino también con la necesidad de encontrar espacios donde puedan obtener mejores ganancias con menor esfuerzo. Esta es una de las razones que promueve en la actualidad los movimientos dinámicos de los músicos jóvenes con otros géneros musicales y que hace, además, que ellos quieran apropiarse de otros sistemas que permean tanto lo estrictamente sonoro como otros discursos, por ejemplo, de comportamiento.

94 Entrevista con Hernán Contreras, Montería, julio de 2014

95 Entrevista con Jorge Anichiárico, San Pelayo, julio de 2014

5.3.2 Los músicos “externos” que tocan música de bandas

Durante las últimas décadas ha habido un pronunciado interés entre músicos de otras regiones por la música del Caribe y en especial en los últimos años ésto se ha hecho evidente en la música de bandas. El Festival Nacional del Porro, evento que reúne a la mayor cantidad de agrupaciones de este género, ha recibido bandas tanto de otras partes de la región Caribe y del interior del país como, incluso, de otros países.

Hablando de procesos de formación en bandas-escuela vale la pena nombrar a la Banda Municipal de Gutiérrez (Cundinamarca) y la Banda escuela Filemón Quiroz de Becerril (Cesar), quienes tienen interesantes procesos educativos en bandas infantiles y juveniles. Por su parte, la Juvenil 6 de Agosto de Baranoa (Atlántico) ha participado en el Festival durante los últimos años, así como la banda de mayores con el mismo nombre, y la 26 de Abril de Barrancabermeja (Santander) ganó la versión 38 del Festival después de algunos años de no asistir. Además, dos bandas de Francia asistieron en ocasiones distintas al Festival durante la última década, aunque presentándose a manera de invitadas.

Todas estas bandas, a pesar de no pertenecer a territorios reconocidos como epicentro de las bandas playeras, han querido adoptar el formato instrumental y el repertorio que las bandas propias de la región presentan durante el Festival para concursar contra ellas -excepto las extranjeras-, así como incluso presentar obras inéditas compuestas, en la mayoría de las ocasiones, por músicos “ajenos” al sistema. Estas bandas, además de otras que han participado en el Festival durante los últimos años, suelen dejar muy buena impresión por su nivel técnico e incluso por la manera en la que se han acercado -e incluso se han equiparado- a los ideales de “sabor” de las bandas playeras. Sin embargo, su trabajo en ocasiones es merecedor de premios mientras que en otras es subvalorado. Según algunos músicos, en las primeras ocasiones en que las bandas de otros lugares llegaban al Festival, se aplaudía su esfuerzo pero se reconocía que no lograban sonar como debía ser. Sin embargo, en los últimos años estas bandas parecen haber apropiado de mejor manera los estilos propios de las bandas playeras tanto por su contacto con músicos de bandas como por su trabajo con herramientas de oralidad mediatizada como grabaciones de audio y video a las que hoy en día hay mayor acceso.

Además de la presencia de bandas “externas” en concursos, algunas iniciativas individuales se hacen ver, por ejemplo, en la invitación expresa a ciertos músicos para reforzar una banda. Pero también en los fandangos del Festival, donde se ha hecho recurrente ver músicos ajenos que piden permiso para unirse a una banda y compartir el espacio de la fiesta. Otros músicos visitan San Pelayo -mayoritariamente durante el Festival, aunque en ocasiones fuera de él- con la intención de recopilar repertorio para usarlo como alimento de proyectos personales que desarrollan en otros lugares.

Así, tanto los desplazamientos de los músicos de bandas pelayeras como los de músicos de otras locaciones interesados por su música han hecho que personas consideradas externas al sistema se integren a él en diferentes formas. Estos nuevos integrantes son vistos por los músicos de bandas, casi siempre, como miembros aventajados -aunque se mantengan en la periferia- que no sólo poseen unas mejores condiciones técnicas sino que además son cada vez más competentes en términos de estilo y “sabor” que corresponden al perfil de músico profesional que la mayoría de los jóvenes persigue. Además, estos músicos ya tienen ganado el espacio de contacto con otras esferas musicales y algunos de ellos incluso con medios masivos de comunicación.

6 Recapitulación

Las relaciones entre los distintos elementos que integran imaginarios sobre *lo tradicional* siguen complejas negociaciones que la mayoría de las veces no son coherentes y que se activan en diferentes formas según las necesidades de la ocasión. En todo caso, la imagen del músico *tradicional* que toca repertorio *tradicional* en estilo *tradicional* es tan ideal como maleable y aglutina muy diversos elementos que aportan a la definición de unas tendencias que organizan los imaginarios, y que en últimas me permiten ver la eficacia de su presencia.

Así, tanto la búsqueda para integrarse como la intención de alejarse de esos imaginarios recrean un espacio móvil en el que los músicos habitan a través de su quehacer, buscando formas que satisfacen sus deseos personales más íntimos al tiempo que encajan en una lógica común que hace que su música cobre sentido. Sin embargo, como expondré en este capítulo, los imaginarios en torno a *lo tradicional* en muchas ocasiones esconden, detrás un supuesto reconocimiento a la labor de los mayores, un uso a modo de calificativo que excusa la falta de unas competencias específicas que en la actualidad se aprenden especialmente en los contextos académicos y los ambientes “modernos” (lo tradicional vs. lo bien hecho, lo fino, lo comercial) y que tienden a una idea de progreso construida desde el poder. Así, los imaginarios descansan en una sensación de desventaja que marca distinciones tanto al interior del conjunto de músicos como entre ellos y algunos músicos de otros sistemas musicales.

Esto explica entonces la tendencia de los músicos jóvenes hacia un perfil profesional que, aunque no es nuevo, se construye en la actualidad con unos parámetros particulares que les permiten no sólo tener, desde su perspectiva, mayor versatilidad y mejores condiciones técnicas, sino además ser depositarios de una memoria colectiva que los vincula estrechamente con el grupo social y les brinda la libertad de hacer con ella cuanto quieran. Este ideal único se encarga entonces de reproducir una exclusión que se enmarca bajo la designación de *tradicional* para intentar controlar y dar una impresión de estaticidad

que, supuestamente, asegura la supervivencia de la comunidad.

Capítulo IV

Los lugares de memoria, la construcción de lo tradicional en los imaginarios y su activación.

1 Aspectos teóricos

1.1 Nora y los lugares de memoria

Pierre Nora, quien trabajó desde la necesidad de comprender la conformación de la identidad nacional francesa, se preocupó por hacer posible una lectura del pasado con una mirada amplia que incluyó el cuestionamiento de la relación entre la Memoria y la Historia. Su interés, pues, fue dirigido hacia la comprensión no de los hechos mismos como acontecimientos sino de las maneras en las que se interpretan y construyen desde el presente (Rilla, 2008).

Nora (1989) habló inicialmente de la necesidad que tienen los grupos sociales de cristalizar momentos significativos que pueden ser reactivados a través de su propia encarnación en “lugares de memoria”. Éstos, para él, tienen funcionalidad en la medida en la que contribuyen a mantener una acción activa a su alrededor. En este planteamiento, el autor parte de aceptar que existen temporalidades distintas, es decir, maneras particulares de entender y percibir el tiempo que en las sociedades “modernas” tiende a ser cada vez más acelerado y a olvidar lo que en sus palabras es la “memoria real”. Esta última estaría presente en las situaciones en las que, desde su concepto, los grupos sociales no tienen la necesidad de crear artefactos para recordar, puesto que mantienen su memoria viva. Para él los lugares son el resultado de una inminente pérdida de la memoria causada por la predominancia de una temporalidad lineal que acude a la rememoración en su afán de reproducirse. Desde allí puede entenderse la condición que determina la existencia de un lugar de memoria para el autor, que es el deseo expreso de recordar. Sin embargo, a lo largo de las publicaciones de Nora, “la noción se extendería a 'toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad’” (Nora citado en Allier, 2008a, p. 166).

Desde allí puedo pensar que existe un proceso por medio del cual se instituye un lugar de memoria. Es el proceso de selección de unos rasgos de la cultura que interesa recordar y que, desde la mirada de quienes lo producen, estarían en riesgo de perderse a menos que fueran intencionalmente rememorados. Pero si aceptamos que, como plantea Auge (1998), el olvido hace parte esencial de los mecanismos de la memoria pues es él quien selecciona y administra los recuerdos, vale la pena también examinar las formas en las que agentes con diversos niveles de poder condicionan no sólo la creación misma de estos lugares sino también las maneras en las que éstos instituyen cánones a través de su reproducción y

legitimación. Así, los lugares de memoria también se ven atravesados por intereses de poder en formas simbólicas y económicas, haciendo pensar en lo que en términos identitarios conviene que de la cultura se recuerde en el exterior. Pero además, Allier (2008b) propone que la noción debe comprender tanto aquellos lugares que han sido construidos por el estado con intereses de integración nacional como los que las comunidades o grupos consideran crear de manera autónoma. Desde mi punto de vista, esto permite resaltar la importancia de la gente que es quien da sentido a los lugares y los hace significativos, además de contemplar la posibilidad de agencia que tienen los grupos sociales, quienes negocian en su cotidianidad aquello que constituye sus memorias.

Por otra parte, el mismo Nora (1998) se preguntó por la aplicabilidad del concepto en entornos fuera de su país, reconociendo en Francia una particularidad en la manera como se había construido el estado-nación. Al respecto Eugenia Allier (2008b) hace una interesante reflexión en la que expresa que no sólo la noción puede ser usada en otros contextos -como lo hace ella en Uruguay- sino que además “puede ser aplicable para sitios del presente, es decir creados hace poco tiempo y referidos a un pasado cercano” (p. 107). Retomo este planteamiento porque refleja, desde mi punto de vista, una naturaleza activa que permite el cambio, el cuestionamiento y la transformación, e incluso contempla la posibilidad de que un lugar de memoria deje de serlo cuando así lo determinen los intereses de la comunidad. Pero además, dadas las condiciones de una búsqueda de unidad en la región que me compete a través de la instauración de elementos que posibiliten la identificación, propongo que el concepto puede ser aplicado análogamente a contextos más pequeños que el nacional dando cuenta de procesos regionales como éste que, de cualquier forma, se mantienen articulados con las actividades propias de los estado-nación.

Por todo lo anterior, retomo el concepto de “lugar de memoria” desde una perspectiva que me permite entender la manera en la que tanto agentes e instituciones como la comunidad misma se han dado a la tarea de construir unos espacios que les permiten organizar, legitimar y reproducir unas memorias que resultan fundamentales para sus ideales de unificación regional y que agrupan además otros intereses. Este afán, que ha sido explotado especialmente desde los años 70, ha visto sus frutos en la creación lugares de memoria como el Festival Nacional del Porro, algunos eventos civiles masivos y documentos como partituras, libros y discos; elementos que parecen haber mermado pero no agotado la ambición memorialista. Más aún, al observar en la actualidad esos lugares se puede ver una creciente tendencia a la espectacularización que, curiosamente, traza una conexión directa con la búsqueda por llegar a espacios y públicos fuera de lo local, es decir, crear vínculos con “otros”. Sin embargo, planteo que desde mi postura no es posible pensar en la actualidad estos dos ámbitos de la memoria (la que

Nora llama “real” y la de los “lugares de memoria”) como estadios consecutivos pues al menos en este caso existen paralelamente y dialogan entre ellos. En otras palabras, los “entornos de memoria”, donde según Nora estaría anclada la memoria “real”, en este caso no han desaparecido sino que más bien continúan alimentándose y reproduciendo unas lógicas particulares. Probablemente estos entornos mantienen su vigencia justamente por la existencia de los lugares de memoria que cubren esa necesidad de “rescate” que desde allí no se siente. Por ello propongo que es ahí, en el diálogo, donde se dan los espacios propicios para la configuración y actualización de imaginarios, y donde es posible observarlos como una dimensión sincrónica de la actividad latente propia de los procesos de memoria. Este planteamiento es reforzado por lo que expresa Castoriadis (2007):

La institución de la sociedad es lo que es y tal como es en la medida en que “materializa” un magma de significaciones imaginarias sociales; en referencia al cual y solo en referencia al cual, tanto los individuos como los objetos pueden ser aprehendidos e incluso pueden simplemente existir; y este magma tampoco puede ser dicho separadamente de los individuos y de los objetos a los que da existencia (p. 364).

La materialización a la que se refiere Castoriadis puede ser entendida como la encarnación que conforma una sola entidad entre imaginario y “realidad”, entidad que responde a ciertas lógicas de existencia que se activan en los espacios de sentido colectivo de la memoria. Allí entonces, *lo tradicional* puede entenderse a través de situaciones que se hacen presentes en diferentes espacios y que pueden aglutinar propósitos que incluyen tanto la propia construcción del grupo social en el conjunto de “nosotros”, como la relación con entidades fuera de lo local, contemplando así la existencia de memorias “para otros”.⁹⁶ La preocupación entonces no sólo se manifiesta en el cuestionamiento sobre lo que se recuerda *entre nosotros y para nosotros*, sino también sobre lo que se recuerda *de nosotros*, y la manera en la que estas memorias dialogan para permitir, en últimas, distintas posibilidades de participación en el mundo.

En este capítulo veremos cómo, curiosamente, los lugares de memoria a lo largo de los años han tendido a construir una íntima relación con los deseos de representación de la comunidad hacia el exterior, dando espacio a una variedad de intereses que incluyen no sólo la rememoración al interior del grupo social sino también la participación de ese grupo en un entorno más amplio.

1.2 La presencia de diversas memorias

Los lugares de memoria son entonces marcos que tienen una doble función pues alientan la

⁹⁶ Planteo estas nociones de “fuera” y “dentro” de lo local de manera muy flexible y pensando en cortes analíticos que permiten observar el fenómeno.

conmemoración a la vez que impiden salirse de las lógicas que ellos mismos instituyen, dado el proceso de selección que conlleva su instauración. Pero esto no quiere decir que su actividad sea escasa ni su disposición para la transformación, nula. Por el contrario, Nora (1989) resaltó que los lugares de memoria tienen una naturaleza dinámica y una evidente “capacidad de metamorfosis”, lo cual permite la asignación de múltiples significados y el desarrollo constante de ramificaciones (p. 19). Por su parte, Allier (2008a) al retomarlo expresó que “lo que hace del lugar un lugar de memoria es tanto su condición de encrucijada donde se cortan diferentes caminos de la memoria como su capacidad para perdurar y ser incesantemente remodelado, reabordado y revisitado” (p. 167).

Desde mi punto de vista los lugares de memoria se constituyen en una oportunidad de encuentro de diversas memorias. Allí se discute la permanencia de los elementos que las constituyen, pero también se producen y reproducen las maneras de ser y de pertenecer al grupo pues es la gente que los habita quien les da sentido. Pero particularmente, como he planteado, existe también una coerción que alimenta la preocupación por los “otros” en los lugares de memoria, los cuales parecen estar suficientemente organizados y legitimados para lograr una accesibilidad mayor a los públicos externos. De esta manera, y sin ánimo de presentar una dicotomía tajante, planteo dos categorías con las que pretendo observar el diálogo entre los ámbitos en los que las memorias se hacen presentes. La primera se refiere a las memorias “para nosotros” las que, además de tener una dimensión básicamente local, son reproducidas por personas que participan activamente en la comunidad y están presentes constantemente en la vida cotidiana; la segunda plantea las memorias “para otros”, que tienden a preocuparse más por una idea de representatividad hacia el exterior y a ser activadas de manera más esporádica. Además estas últimas parecen estar ligadas predominantemente a los lugares de memoria. Pero, observando lo anterior, puedo plantear que existen también memorias “de otros” transitando al interior del marco de la comunidad y que se incorporan a *nuestras* memorias cuando se dan casos en los que ciertos hechos, protagonizados por “otros”, adquieren algún tipo de credibilidad en la intención de explicar *nuestros* pasados, *nuestro* presente e incluso de proyectar *nuestro* futuro basándose en lo que causaron en el pasado (en *un* pasado) y la manera en la que influyeron en el sistema. Si regreso al planteamiento de Lotman (1996) que me permitió entender al sistema musical como una entidad semiótica delimitada e irregular integrada por otras entidades dialógicas, puedo plantear que ésta sería una clara actividad de frontera en donde los textos externos se resignifican al interior para activar el dinamismo.⁹⁷ Pero en este caso, particularmente, el tránsito contempla una construcción de memorias que adquieren credibilidad cuando los otros pasados se hacen necesarios. En palabras de Appadurai (1981), son pasados interdependientes, pues es en la relación entre ambos donde cobran sentido.

97 Las características de la frontera planteadas por Lotman se han descrito con detalle en el apartado 1.2.6

2 Lugares de memoria

2.1 El Festival

2.1.1 Los actores y su participación

Como expliqué en el apartado sobre el Festival Nacional del Porro⁹⁸, éste nació por iniciativa de unos jóvenes pelayeros que durante los años 70 hicieron evidente su preocupación por la pérdida de ciertas prácticas en las bandas pelayeras que para ellos resultaba importante “rescatar”. Desde ese momento la ocasión ha tenido la intención de ser una suerte de metadescriptor del sistema a través de su voluntad de reunir a las bandas en torno a ciertos eventos y auspiciar la interpretación de ciertos repertorios y estilos que al parecer estaban cayendo en desuso a través de la instauración de concursos.

Sin embargo, a lo largo de los años el Festival se ha aferrado a ciertos ideales rígidos de *tradición* que en todo caso se revierten hoy en día en una exhibición de prácticas y expresiones con características que difícilmente se encuentran en otras ocasiones performativas. Esto obedece tanto a las imposiciones que se han hecho desde las instituciones que lo organizan y lo financian como a la propia lógica de la ocasión que resulta para la comunidad un espacio de encuentro particular respecto de los otros y para quien siempre existen espacios de negociación que escapan a las reglamentaciones.

Pero esto no hace al Festival menos o más valioso, lo hace una ocasión especial en la que los actores del sistema -desde los individuos hasta las instituciones- tienen la oportunidad de encontrarse una vez al año para compartir sus experiencias y últimos logros, y también para mostrar a los “otros” aquello que de ellos desean que sea recordado y, por su ausencia, aquello que no. Esto se debe especialmente a que ésta es la ocasión que más público externo convoca, tanto por la presencia de turistas regionales, nacionales e internacionales como por las grabaciones y transmisiones por televisión que suelen hacerse para ser vistos en otros lugares. Además, la mayoría de estas “otras” personas que tienen la oportunidad de presenciar los eventos del Festival, no tienen otros contactos con el sistema más que, en ocasiones, el acceso a grabaciones en discos compactos o en videos a través del internet y, más ocasionalmente aún, una presentación de alguna banda en un evento masivo fuera de lo local. Ésta es, quizás, razón suficiente para que la gente intente construir una memoria para personas que, probablemente, habiten únicamente ese lugar de memoria y lo hagan pocas veces en toda su vida.

Es por ello que los fandangos que se hacen en el Festival difieren de aquellos que se presentan en fiestas patronales⁹⁹ y el repertorio que se toca en los concursos del mismo no suele corresponder

98 Me refiero de manera especial al Festival Nacional del Porro que tiene sede en San Pelayo, por ser el epicentro de mi trabajo de campo y por ser reconocido como el más importante festival de este sistema musical. Sin embargo, valdría la pena hacer en el futuro una valoración de otros festivales de la región para observar similitudes y diferencias.

99 A manera de excepción vale la pena nombrar el fandango que se ha acostumbrado a hacer después de la premiación,

exactamente con el que se toca en celebraciones del ciclo de vida, corralejas, fiestas patronales e incluso en las grabaciones (hablando solamente de Porro) y el estilo suele ser también particular. Además, la ausencia de otros géneros musicales tocados en las bandas -aquellos que no se consideran representativos de estas agrupaciones- se contrasta con su presencia en casi todas las demás ocasiones performativas.

Pero además, el Festival suele ser la fecha de encuentro preferido para las personas que, habiendo nacido y crecido en la región, viven en otros lugares y regresan de visita con esa ocasión. Estas personas son entonces una suerte de turistas especializados que tienen, al igual que los anteriores, muy pocas oportunidades para participar en ocasiones performativas distintas al Festival, dado que las bandas pelayeras tienen un mercado básicamente local.

Por su parte, los músicos de bandas de la región toman el Festival como espacio de encuentro, puesto que allí se dan cita una vez al año para compartir fraternalmente y para observar lo que sus colegas han desarrollado o mostrar sus propios logros. Los jóvenes además aprovechan para lucirse y demostrar que están alcanzando o superando a sus mayores. Para completar el panorama, el Festival también da espacio a músicos de otras regiones que, interesados en los géneros representativos de estas bandas, acuden con la intención de aprender y compartir el espacio con los músicos de banda “auténticos” mientras concursan con ellos. Sin embargo, la práctica que desarrollan allí difícilmente es valorada de la misma forma en sus lugares de origen por lo que en general debe compartir espacio con otras expresiones musicales. Dicho de otra manera, la mayoría de los músicos de otras regiones que van al Festival únicamente se desempeñan en los repertorios y estilos que tienen lugar en esa ocasión performativa y no participan de otras ocasiones del sistema en tanto que no asisten a eventos diferentes ni tampoco reproducen prácticas similares en sus lugares de residencia.

Por su parte, los músicos jóvenes que han salido de la región para conseguir mejores oportunidades laborales ven con especial emoción la oportunidad de ir al Festival, debido a que también para ellos es difícil encontrar espacios para seguir tocando en formato de banda pelayera. Sin embargo algunos han hecho esfuerzos por agrupar bandas e incluso llevarlas a concursar al Festival.

En resumen, éste es un lugar de memoria sumamente concurrido de personas y de intereses, de

cuando el Festival termina. Según cuenta la gente, en épocas anteriores, cuando se hacía público el veredicto, la banda ganadora hacía un fandango especial que duraba varias horas a manera de celebración. Durante los últimos años más bien se ha acostumbrado que la banda ganadora toque en la tarima unos pocos temas y después, tal vez, haga un fandango corto. Pero después algunos de los músicos de esa banda y otros -especialmente los jóvenes- se quedan celebrando el final del Festival en un fandango bastante informal y divertido. Los espectadores que se quedan allí son normalmente pocos pues después de cuatro días de actividades la mayoría están cansados y los turistas se han ido. Por su parte, los músicos tocan ya no por compromiso sino por su propio gusto. Sobre ese fandango he escuchado decir varias veces que “ese sí estuvo bueno” o que la banda ganadora “ahí sí tocó sabroso” porque, al parecer, los músicos ya no tienen la presión del concurso.

discusión y conflicto que no termina en los cuatro días que dura, sino que permanece en la expectativa de la gente que espera ansiosa su llegada durante el resto del año. Su particularidad, por consiguiente, se encuentra en la presencia de agentes externos que van desde turistas eventuales hasta grandes instituciones como el Ministerio de Cultura, -pasando por los visitantes fieles, los músicos interesados, los investigadores de todo tipo y las empresas privadas que patrocinan-, que durante esa ocasión, y solo una vez al año, se suman al grupo de actores habituales del sistema. El resultado es un ambiente de espectáculo que supone la intención de mantener unas expresiones que se consideran *tradicionales* de la cultura local, mientras que éstas se exhiben en respuesta a un ideal de lo que “deberían ser” a los ojos de quienes las perciben desde afuera.

Es por ello que este lugar de memoria tiende a privilegiar las memorias para “otros”, por lo que suele estar fuertemente condicionado y tener restricciones. Los “otros”, entonces, funcionan como una suerte de veladores de *lo tradicional* -a pesar de que su intervención parece silenciosa y poco invasiva-, debido a que ellos representan un mundo en el que el sistema de las bandas pelayeras aspira a participar. Por ello, justamente, los actores juegan a buscar aceptación a través de la reproducción de un discurso oficial que transita en una delgada línea puesto también debe mantener su imagen de otredad. Pero, a pesar de que la tendencia de esta ocasión es hacia la reproducción de memorias “para otros”, la dimensión privada tiene su lugar, especialmente en el diálogo que establece con otros entornos de memoria que tienden a ser para la comunidad misma, para “nosotros”.

2.1.2 Las memorias de “otros” que transitan en el Festival.

Por otra parte el Festival ha sido, en contra de las preferencias de algunos, un espacio que ha permitido también la entrada de memorias de “otros” a través de dos situaciones en particular. La primera de ellas es la presentación de la “caseta”, concierto masivo que ofrece presentaciones de artistas comerciales de otros géneros durante la noche del viernes de Festival. La otra, en una mirada más amplia, tiene que ver con la insistente negativa a permitir a las bandas la interpretación de géneros musicales diferentes a los que se consideran representativos de ellas. Hablaré con detenimiento de cada una de ellas.

En cuanto a la caseta, puedo decir que en la memoria de los asiduos asistentes al Festival se encuentra la noche del viernes como un espacio de concierto masivo en el que se puede ver a los artistas de moda de los grandes medios de comunicación pagando costosos boletos. Allí se sabe, además, que la música de bandas tiene poca presencia (por lo general al principio del concierto cuando apenas está llegando la gente). Criticada o defendida, la caseta es un evento que se ha posicionado a lo largo de los últimos años como un momento esencial y es, sin dudas, el más concurrido del Festival. La mayoría del público

allí presente es de procedencia local o regional, mientras que los “otros”, los turistas que vienen de afuera, en general no entienden la escasa presencia de las bandas en dicho momento.

La mayoría de los que critican este evento argumentan que la puesta en escena de un concierto que privilegia la actuación de ciertas músicas que representan “lo moderno” o “lo actual” en un espacio mayoritariamente ocupado por jóvenes locales -que aspiran justamente a esos ideales que les permiten ser ciudadanos más allá de lo local sin salir de allí-, es una manera de reforzar la idea de subalternidad que rodea a las bandas pelayeras y que las deja sin espacio para vivir en la que es su propia cuna. La evidencia hace que sea imposible negarlo y las preocupaciones tienen perfecta justificación. Sin embargo, vale la pena también pensar en la negociación que implica la reproducción de memorias “para nosotros” y “para otros” en esta ocasión que, como he dicho antes, reúne una gran cantidad de público de diversas procedencias. Para la gente de la comunidad, los que pertenecen a lo que he llamado “nosotros”, ésta no es la única ocasión en que tienen la oportunidad de tener contacto con la música de bandas, en otras palabras, ésta no es la única oportunidad de reproducir su memoria en torno a ella e incluso puedo pensar que no es la principal. Ésta es, quizás, suficiente razón para no ver inconveniente en la intención de destinar un día del gran festejo a otras músicas, hecho que sin embargo no asegura la presencia de ese público en los demás eventos del Festival. Pareciera pues que los locales también tienen una necesidad de alimentar sus memorias con experiencias que no están presentes en su vida cotidiana pues, si bien en la radio u otros medios pueden escuchar este tipo de música, no es tan habitual presenciar una *performance* de grupos diferentes a las bandas pelayeras, a quienes ya están muy habituados.

Esta situación se convierte siempre en fuente de debate entre quienes piensan que solamente la música de bandas debería sonar en el Festival Nacional del Porro y quienes ven ésta como una perfecta oportunidad para entablar contacto con las tendencias musicales de orden nacional y transnacional. Por ello suelen escucharse comentarios, por ejemplo, con referencia a la representatividad del Vallenato para el departamento de Cesar y particularmente para Valledupar, su capital, donde se realiza el Festival de la Leyenda Vallenata. Algunos dicen que ese género musical tiene allá su espacio y que no debería ser invitado al Festival Nacional del Porro así como nunca se ha invitado a una banda a Valledupar. Se sabe, sin embargo, que el Vallenato es un género que ha trascendido el mercado local y se ha insertado en los medios masivos de todo el país, situación que no ha sucedido con el Porro. Es así que, el pasado del Vallenato que incluye todo un proceso de comercialización y entrada a diversos mercados, se construye desde aquí como una memoria “de otros”, que no es la *nuestra*, pero que se inserta en ella para darle sentido a *nuestra* construcción de un grupo social diferente al que ese género

delimita. Esto confirma entonces los sentimientos encontrados que produce el Vallenato que, siendo querido y aceptado por la gente, resulta visto como una amenaza para el Porro.

Pero el Vallenato, que es quizás el referente más cercano y con el que ocurren los mayores conflictos, no es el único protagonista de la caseta. Allí se presentan grupos de otros géneros urbanos y ocasionalmente de otras músicas consideradas *tradicionales* de regiones próximas. Éstas músicas suelen ser blanco de las mismas críticas. Sin embargo, la caseta conserva su espacio por el éxito económico que representa para los empresarios que la organizan (que son inversionistas distintos a los que financian el resto del Festival) dada la aceptación de la gente. Pareciera contradictorio que el único evento del Festival capaz de convocar una gran cantidad de público local es aquel que presenta música diferente a aquella que se considera representativa de su entorno. Sin embargo, esto no es más que una muestra del dialogismo en que entran los distintos tipos de memoria cuando se hacen presentes en una ocasión performativa tan densamente habitada.

La otra situación donde se hace visible la inclusión de memorias “de otros” es, por su parte, una evidente ausencia: la de esos otros géneros musicales que pueden aparecer en la caseta tocados por otras agrupaciones pero que se prohíben radicalmente en las presentaciones en concurso de las bandas y que, sin embargo, sí son tocados por ellas en otras ocasiones performativas. Privilegiar unos géneros musicales sobre otros en un lugar de memoria básicamente pensado “para otros” implica reforzar una idea de representatividad basada en criterios de localía a través de la comparación que la gente - “nosotros”- hace entre lo que ocurre allí y lo que sucede en las demás ocasiones performativas. En otras palabras, esconder ciertas prácticas que no deben ser mostradas a los “otros” es recordar también lo que sí somos “nosotros” o lo que debemos ser para ellos.

2.2 Los eventos civiles

2.2.1 Características

En los eventos civiles, que en general son presentados para públicos masivos, también existe alguna preocupación por lo que se muestra de las bandas pelayeras, en especial cuando éstas se exhiben como la representación de la cultura regional. Allí, además, es común que las bandas se presenten alternando con otras agrupaciones por lo que, por contraste, terminan siendo la representación de su región en locaciones externas, o de lo campesino, lo “auténtico”, lo *tradicional* en espacios locales donde generalmente comparten escenario con artistas comerciales.

Allí entonces se conjugan varios intereses pues además de la búsqueda de ganancias económicas por parte de los organizadores, se juega también la representación local. Es por eso que suele presentarse

una escenificación de aquello en torno lo que la gente puede construir procesos de identificación en entornos en los que parece no tener una presencia tan importante esa memoria “real” a la que Nora se refiere. Por ello son quizás las ocasiones performativas que llegan más fácilmente a entornos urbanos, tanto dentro de la región como fuera de ella.

En las ocasiones en que, por ejemplo, se han presentado bandas pelayeras en el Festival Colombia al Parque, programado por el actual Instituto Distrital de las Artes de Bogotá,¹⁰⁰ se ha procurado que éstas hagan presentaciones solamente con repertorio *tradicional* e incluso, el criterio para seleccionarlas ha intentado privilegiar el imaginario que se apega a lo local de esa región.¹⁰¹ Esto tiene mucho sentido si pensamos que esa es quizás la única oportunidad en el año en la que el público de la capital -entre quienes la mayoría no está familiarizada con esta música- puede escuchar en vivo a una banda pelayera. ¿Qué representación dar, entonces, de una práctica poco conocida, si no es la de una banda considerada no sólo buena sino también *tradicional*? Eventos como éste, entonces, son también destinados a los “otros”, por ello, la decisión sobre la manera en la que se presenta una práctica representativa se negocia entre los organizadores y los actores -no sólo los músicos sino también, por ejemplo, los expertos locales que recomiendan una u otra banda- pensando en la memoria que de ellos construyen para quienes van a presenciarlos que, en su calidad de poco conocedores, se llevan una impresión del sistema completo en una corta presentación. Por ello, este tipo de ocasiones suelen estar poco interrelacionadas con otras.



Banda Maria Varilla en el Festival Colombia al Parque. Bogotá, 2008

¹⁰⁰Esta institución es relativamente nueva, sin embargo es el producto de una serie de transiciones que hubo desde el antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo quien, en su momento, tenía la responsabilidad de organizar los Festivales “al Parque”, entre ellos Colombia al Parque.

¹⁰¹Las circunstancias han hecho, sin embargo, que la Banda Maria Varilla, quien no se apega a ese imaginario, haya tocado en dos ocasiones en este Festival.

Pero otros eventos civiles locales que tienen fines diferentes pueden llegar a ser menos restrictivos puesto que, mientras que les interesa conservar una imagen de autenticidad regional en las bandas, también procuran satisfacer los gustos diversos de un público que, en su mayoría, asiste a estos espacios persiguiendo ideales de modernidad. Estos eventos pueden ser desde conciertos de artistas famosos organizados con fines eminentemente lucrativos hasta celebraciones civiles de otras ciudades o municipios como, por ejemplo, la conmemoración de la fundación de Montería, capital de Córdoba.

2.2.2 Otra situación de memoria “de otros” que surge en los eventos civiles

Una situación que hace visible la presencia de memoria “de otros” en la construcción de *nuestro* presente, es la relación que han tenido desde el principio las bandas pleyeras y las orquestas de baile. Estas últimas que, como dije anteriormente, tuvieron una existencia paralela a la de las bandas desde al menos los años 30, se convirtieron en referente debido a que su práctica se ligó con espacios urbanos y comerciales.

La memoria que incluye la comercialización del porro y la entrada en mercados urbanos de la música tropical a través de las orquestas, hechos que fueron protagonizados por “otros” pues, como he dicho, no tuvieron una relación directa con las bandas pleyeras aunque sí compartieron espacio con ellas, se ha convertido entonces en referente para construir un ideal de identificación presente de “nosotros”. Así, se piensa el estilo para tocar en orquesta como rígido y estrictamente planeado -en buena parte gracias a la utilización de partituras-, además de usar la distribución en voces del tipo *big band*, a diferencia del estilo improvisado y abierto que supuestamente caracteriza a las bandas. Sin embargo, el estilo “orquestado” -como le llaman algunos a la manera de tocar en bandas como orquestas- tiende a ser cada vez más usado por tener mayor posibilidad de control y por encajar mejor en ideas de modernidad. Además, este estilo incluye la búsqueda de una calidad de sonido que para los músicos es más “limpio” y más afinado. Pero tocar “con arreglo” -como prefieren decirle los músicos-, no solamente incluye una mejor capacidad de controlar sino también la posibilidad de insertar elementos a los que los actores del sistema no están acostumbrados, situación que presenta un desafío a los imaginarios en torno a *lo tradicional*.

Además, la idea de que, en su pasado, otras músicas han tenido mayores éxitos comerciales por ser cantadas y tener así la posibilidad de emitir mensajes verbalizados, ha circundado entre los actores del sistema. Esto ha permitido que, al menos en las últimas tres décadas, se haya insertado la práctica de componer y tocar porros “vocalizados”, práctica que, por la experiencia de “otros” podría resultar efectiva en la intención de ganar audiencia. Esta expresión musical ha ganado su lugar en los eventos

civiles y también durante el Festival, aunque únicamente en el concurso de obras inéditas (no en el concurso de mejores bandas).

Así pues, el Festival y los eventos civiles, lugares en donde se construyen memorias especialmente “para otros”, se alimentan también de memorias “de otros” que han sido incorporadas por la manera en la que ayudan al sistema de las bandas pelayeras a insertarse en modelos globales de modernidad.

2.3 Un lugar de memoria particular: Las grabaciones

Las grabaciones, como he dicho antes, constituyen un tipo particular de ocasión performativa y por tanto también de lugar de memoria. Debo empezar por recordar que, desde mi punto de vista, hablar de las grabaciones no solamente se refiere a los discos como objetos de inscripción fija de la música. La grabación comprende una estructura de actividades que tiene como fin llevar la música al público a través de un producto, que es el disco. Sin embargo todo el proceso contiene unas lógicas particulares que van desde la elección del repertorio y el estilo hasta los mecanismos de distribución, pasando por la manera de grabar, la selección del contenido visual y de los músicos que graban -que en la mayoría de las ocasiones son distintos a los que integran la banda cotidianamente-, situación que deja ver la preocupación por el público.

Estos lugares de memoria, por tanto, pueden ser sumamente variables y tener características diversas que dependen esencialmente de las necesidades de quienes los produzcan. Pero, a pesar de que es difícil controlar las situaciones en que los discos se reproducen, el proceso de producción de un disco de bandas normalmente hace una apuesta que intenta predecir las maneras en que va a ser usado y los públicos que van a comprarlo para decidir así el tipo de producto que va a presentar. Este proceso, por consiguiente, puede tener diversos resultados desde grabaciones pensadas para un uso básicamente local hasta propuestas que buscan traspasar las fronteras y llegar a mercados nacionales e incluso internacionales. Un ejemplo de ello es la última producción de la Banda Maria Varilla, *Lo mejor de Córdoba* (2009), que fue inscrita en la lista de pre-nominación a los premios Grammy Latino. Ésta sería entonces una grabación pensada para mostrar algo al exterior del sistema, lo cual explica en parte que tenga mejor acogida afuera que dentro del contexto local. Sin embargo, esto no excluye la posibilidad de tener un espacio en la memoria “para nosotros” donde, gracias a grabaciones como ésta, empiezan a configurarse unos recuerdos de prácticas relativamente recientes que se vinculan a la generación de músicos “jóvenes”, aquellos que representan el quiebre generacional del que he hablado antes y que tienen un especial interés en la relación con el exterior y en la proyección al futuro.

Pero, por otra parte, las grabaciones que mantienen una idea de localidad pensada para “nosotros”

llegan también a ser interesantes para los “otros” que buscan rezagos de autenticidad, hecho que de una u otra forma mueve a las bandas a explotar su imagen de tradicionalismo en oportunidades en las que tienen contacto con personas externas a quienes pueden vender su producto. Además, al menos en San Pelayo, las grabaciones de bandas suelen ser poco reproducidas. La gente dice que prefiere escuchar a los músicos en vivo que en una grabación y, dado que los tiene tan cerca, no los extraña. Sin embargo, hay quienes también critican la excesiva reproducción de otras músicas en ciertos lugares, por ejemplo en los de expendio de alcohol, frente a la muy escasa presencia de música de bandas.

En suma, las grabaciones hacen apuestas para proyectar a los consumidores incluyendo así al público en sus procesos creativos en donde, además, se involucran intereses económicos. Por ello es claro que son lugares de memoria que buscan fijar piezas musicales con la intención de que éstas puedan ser escuchadas y recordadas en el futuro, creando también modelos que se insertan en los procesos de enseñanza-aprendizaje de los niños y jóvenes en la actualidad.

2.4 Las partituras

Como ya he mencionado, las partituras como herramienta mnemotécnica han funcionado como dispositivos que permiten recordar y reproducir el discurso musical desde el inicio de la práctica de las bandas pelayeras, situación que es herencia de las prácticas de bandas civiles que se consideran antecedentes. Sin embargo, la tendencia a la escritura de arreglos fijos en el repertorio de Porros y de adaptación de otros géneros comerciales al formato de las bandas es una práctica relativamente reciente, así como la generalización del uso de las partituras entre los músicos de perfil “profesional” en estos repertorios, quienes hoy en día expresan que sin ellas les resultaría difícil montar las piezas y aprenderlas de memoria.

Lo que resulta interesante observar de este proceso es la estandarización que se ha producido a través de estos documentos escritos que, sin embargo, no llegan a condicionar la música totalmente -como de hecho ninguna partitura lo hace-. Pero las partituras también se han convertido en elemento fundamental de transmisión de la cultura y en pieza clave de los métodos de enseñanza que se desarrollan en las instituciones escolarizadas en la región. Más aún, los procesos compositivos desarrollados por los músicos “profesionales” en la actualidad, tienden a pensarse directamente sobre las partituras que se convierten así en herramienta para un montaje eficaz y correcto.

Por otra parte, en especial las partituras de arreglos de Porros considerados *tradicionales* han empezado a circular fuera de la región epicentro de esta práctica por el interés de personas que las usan para acercarse a esta música, ya sea por su empeño en participar en los concursos de la región o por

adoptarlos de maneras diversas en sus propias propuestas.

Las partituras entonces se constituyen en lugar de memoria en tanto que buscan la inscripción de elementos musicales que, al menos durante varias décadas, no requirieron de ese tipo de documentos para lograr su transmisión. Además, tienen la doble función que ya he mencionado puesto que además de procurar el recuerdo de ciertas estructuras sonoras también limitan y enmarcan las propias prácticas, logrando así una fijación a manera de archivo. Pero el uso generalizado de las partituras como emplazamiento de arreglos estrictos no solamente denota un interés por recordar las estructuras musicales. La entrada del profesionalismo se ha instituido desde un ideal de interpretación que se centra en la limpieza, la perfección y el virtuosismo, características que parecen ser más fácilmente controladas a partir de dispositivos como las partituras que permiten comparar certeramente “lo que debería ser” en un plan premeditado con “lo que es” en la realidad del *performance*.

2.5 Los libros: el discurso verbal de la memoria

Quiero referirme especialmente a las publicaciones que se hacen sobre la música de bandas en particular o sobre la cultura regional en general, las que, si bien no recrean la música en el sentido más estricto de su realidad sonora, sí plantean discursos en torno a ella y se constituyen en documentos que pretenden aglutinar una memoria para ser aprehendida tanto por los habitantes de la región como por “otros”.

Si bien los libros -o las publicaciones en general- en tanto objetos son formas de archivar, es decir, de inscribir de manera estática un discurso en este caso verbal, planteo que al igual que los discos, se constituyen en lugar de memoria en la medida en que son leídos y así habitados, pues es allí donde se activa su contundente deseo de recordar.

Los autores de estas publicaciones, como ya he mencionado antes, son casi en su totalidad folcloristas de la región mientras que la mayoría de los músicos, tímidos ante el discurso verbal, no se involucran. Sin embargo, esta situación causa alguna incomodidad para ellos quienes, aunque muchas veces no se atreven a expresarlo públicamente, piensan que mucho de lo que se dice no corresponde con la realidad de su práctica. Es así que quienes escriben, tal como los músicos en las grabaciones, hacen también apuestas que intentan prever los públicos que van a leer sus publicaciones y las maneras en las que éstas van a ser usadas. Por ello, algunas han sido pensadas -y lo dicen expresamente- para ser distribuidas en las instituciones de educación primaria y secundaria de la región con la finalidad de que los niños y jóvenes “conozcan su cultura”. Mientras tanto, otras exhiben un carácter más tendiente al público externo pues, por ejemplo, se han preocupado por hacer descripciones que para la comunidad

podrían darse por sentadas o por buscar una imagen de representatividad acorde con ciertas tendencias que han estado en boga en el resto del país. Pero estas publicaciones, dada su aproximación folclorista, se preocupan por hablar de los orígenes del Porro y describir algunas prácticas sociales en torno a la música sin llegar a análisis ni profundos cuestionamientos, indistintamente de la población a la que se dirigen.

A pesar de que al interior de la comunidad no es común que la gente lea este tipo de libros -con excepción, quizás, de los que se destinan a las escuelas, que de cualquier forma no están bien pensadas para los niños- mucha gente sí conoce los planteamientos generales que parecen haber pasado por transmisión oral de unos a otros. De esta manera se han reforzado algunas ideas en la memoria de la comunidad que tiende a valorar a ciertos autores por ser personajes reconocidos. Sin embargo, ellos se preocupan por dejar claro que sus tesis se apoyan en lo que la gente misma dice y en sus propias experiencias como miembros de la comunidad. En el exterior, por su parte, hay autores que suelen ser retomados frecuentemente lo cual hace pensar en la eficacia de su interés por generar memorias “para otros”.

Para terminar, recientemente ha habido una tendencia a publicar pequeños artículos que tratan desde temas como los géneros musicales hasta expresiones de denuncia sobre la autoría o incluso situaciones políticas referentes al Festival. Gracias a la distribución que es cada vez más frecuente por las redes sociales en internet, algunas personas externas -de los “otros”- se involucran en las discusiones y se interesan por mantener cierta relación. Sin embargo, la mayoría de estas publicaciones están pensadas para una comunidad relativamente cerrada y experta.

Las publicaciones constituyen lugares de memoria que son en general poco habitados debido a que, en parte, la mayoría de la gente no se interesa por leerlos. Pero también es evidente que el volumen de publicación es bajo, sin embargo, el impacto no parece ser menor pues en ellos se han descrito detalladamente elementos como el mito fundacional, las prácticas que se consideran antecedentes, los personajes importantes e incluso las maneras de bailar y de vestir propias de la región. Mientras tanto, al exterior sólo algunos investigadores consultan a ciertos autores cuando tienen intereses particulares.

Por lo anterior puedo pensar que las publicaciones en tanto lugares de memoria también están pensados desde el expreso deseo de recordar ciertos elementos que al parecer podrían perderse en el devenir natural de la memoria instaurando así herramientas para la rememoración de los sucesos que se consideran necesarios para la reproducción de la cultura.

Pero por otra parte, desde mi postura particular, debo decir que lo que he planteado a lo largo de este documento y lo que aún falta por decir tendrá, por demás, un lugar en los procesos de memoria de los

pelayeros. Como he dicho antes, ser miembro de la comunidad -aunque quizás no un miembro convencional- implica para mí una responsabilidad que no es menor y por la cual me enfrento también a desafíos al interior de ella.

Por ser un documento escrito de naturaleza investigativa la tesis puede tener, quizás, pocos lectores dentro de la comunidad a pesar de que sus planteamientos puedan llegar a ser conocidos por muchos, como ocurre con otras publicaciones. Pero, por tocar un tema que para la comunidad es “intocable”, como dice Miñana (2000), como *lo tradicional*, puede ser también fuente de debate. Sin embargo, estoy segura de que mi presencia constante ayudará a mantener un diálogo activo que, con suerte, redundará en la propia reflexión de la gente sobre los lugares que ocupa *lo tradicional* en sus maneras de vivir a través de la música y en las maneras como se proyectan hacia “otros”.

Pero ser también “otra”, venir de un contexto ajeno a ellos y hacer reflexiones críticas sobre las maneras en las que suceden algunas cosas al interior de la comunidad puede desatar discusiones que de alguna manera sirvan para revisar casos de personas de otros lugares y con otras prácticas musicales que viven procesos similares haciendo que al interior de la comunidad se dinamicen los procesos reflexivos.

Así pues, este documento como publicación escrita será también un lugar de memoria y, dado que trabajo a distancia, en México, y en medio de una comunidad académica, tendrá una fuerte carga de preocupación por “otros” y, en últimas, por lograr también una representación del sistema para ellos. A mi modo de ver, esto no es más que el resultado de una intención de tender puentes de comunicación con “otros” o de fungir, en términos de Gonzalo Camacho (2001), como traductor, en este caso con comunidades académicas y personas que incluso sin tener un interés particular en las bandas pelayeras pueden encontrar aquí una oportunidad de reflexión interesante.

3 Entornos de memoria: la memoria “para nosotros”.

3.1 Otras ocasiones performativas

Ocasiones performativas como las corralejas, las fiestas patronales y las celebraciones del ciclo de vida, si bien tienen sus particularidades, se parecen en que tienden a agrupar actores venidos del contexto local y en general se preocupan poco por hacer muestras hacia el exterior. Allí no suelen estar presentes las instituciones políticas ni los agentes externos y usualmente tienen públicos de dimensiones menores así como pocas bandas -siempre locales- (o incluso solamente una) interviniendo. En estos espacios parece no haber deseos expresos de recordar “algo”, sino más bien de mantener en constante reproducción unos elementos de la cultura que sí están codificados pero que no entran en el juego de la

protección o el rescate.

Debido a que allí no se juega directamente una representación del sistema, las restricciones son también menores. Para empezar, el número de integrantes de las bandas puede ser reducido hasta incluso un combo de siete músicos o, aunque no es tan común, aumentado, pasando por todo tipo de combinaciones que presentan más o menos músicos por cuerda que aquellos que deben presentarse obligatoriamente en los lugares de memoria. Los repertorios también son mucho más variados pues, aunque incluyen aquellos que suelen considerarse nucleares en los imaginarios en torno a *lo tradicional* -los que allí se hacen presentes-, involucran también toda una serie de prácticas que satisfacen los gustos del público y la preocupación estética de los músicos mismos. La música que está allí es, simplemente, la que le gusta a la gente pues parece no haber miedo a salirse de un esquema de representatividad.

Todo esto ocurre de manera cotidiana por lo que estos entornos suelen estar habitados por un público experto -en el sentido de que está permanentemente expuesto-. Por ejemplo, aunque las corralejas y las fiestas patronales se celebran una vez al año en cada municipio o corregimiento, la gente tiende a desplazarse a los lugares cercanos para asistir a otras diferentes a las de su territorio más cercano. Las celebraciones de ciclo de vida, por su parte, no siempre cuentan con bandas -o combos- pero su presencia sí es un signo de algún tipo de estatus e incluso resulta ser prueba de la importancia del momento, por lo que cotidianamente se encuentran allí. Así, la manera habitual en la que la gente habita este tipo de espacios ocasiona entre ellos una fuerte interrelación que permite una circulación libre de prácticas y elementos, puesto que la gente que está en uno de ellos también está normalmente en los demás, y además suele estar expuesta a los lugares de memoria. En otras palabras, la comunidad tiene mucho contenido para apropiarse y muchas oportunidades para seleccionar aquello que irá a configurar su memoria y que le permite construir su presente.

Esta situación de cotidianidad y de constante exposición, sumada a la ausencia de una preocupación por lo que va a recordarse de ellos en el exterior, parece brindar un espacio de libertad en el que, si bien existe censura y negociación, como siempre, hay una actividad tan dinámica que deja casi la sensación de que todo -un todo enmarcado socialmente- puede pasar. Parece un lugar secreto donde se experimenta sin miedo, un espacio de diálogo abierto y de franca confrontación.

3.2 Los ensayos

Por otra parte, los momentos que son usados por los músicos para prepararse para una presentación resultan muy particulares en tanto que, a pesar de que la música está presente, no están destinados a un

público específico -más que los mismos músicos o algunos curiosos que estén presentes-. Además, resalta el hecho de que durante la interpretación se puede parar, tocar varias veces una sección y utilizar herramientas visuales o sonoras -verbales o musicales- diferentes a las que se usan durante la *performance*, a modo de ayuda. Así, en estos espacios se privilegia el recuerdo de las estructuras sonoras como tal y de los procedimientos que conforman las maneras de hacer la música. Es decir, allí no solamente se recuerdan sonidos sino además, las maneras de recordarlos.

Estas técnicas de ensayo se constituyen así en objeto de los procesos de memoria y, aunque quizás haya poca discursividad en torno a ellas, su existencia resulta indispensable no sólo para asegurar el cumplimiento de unos ideales de calidad musical sino también para mantener la transferencia de ciertos procedimientos que permiten la actividad del sistema.



Ensayo de la Banda San Juan. San Pelayo, diciembre de 2013.

Podemos pensar que la memoria que entra en juego allí está destinada a un grupo de “nosotros” más restringido aún que aquel que había nombrado anteriormente. Es un grupo especializado al que pertenecen sólo aquellos que tienen una práctica instrumental permanente y hacen parte de las bandas. Los ensayos pueden verse como espacios de diálogo abierto en donde se reproducen comportamientos que resultan eficaces de acuerdo con la consecución de los resultados musicales que se persiguen, en tanto que no tienen la preocupación por cumplir con algo que se espere de ellos. Es por eso también que no existe una única manera de llevarlos a cabo, dado que esto depende tanto de los gustos particulares del director y los músicos como también de su experiencia personal con maneras utilizadas en ámbitos fuera de lo local.

4 Una reflexión en torno al cuerpo

“La memoria de una comunidad humana no reside solamente en las tradiciones orales o escritas, también se teje en lo efímero de los gestos eficaces” (Le Breton, 2002 [1992], p. 46).

Hablar del cuerpo puede ser, retomando a Le Breton, algo contradictorio. Es querer dar a la materialidad un estatus diferenciado y separado del de la mente y el alma que, de acuerdo con la herencia del pensamiento judeo-cristiano, son quienes poseen la esencia del ser. Por eso, para pensarlo desde la perspectiva de la memoria se hace necesario tomarlo como una unidad que agrupa procesos de percepción y cognición basados en la experiencia y que recuerda no sólo gestos y posturas corporales sino también sensaciones y emociones que hacen posible la supervivencia y la continua reproducción de maneras particulares de ser en sociedad.

El cuerpo es un tema que en la actualidad se desarrolla de manera muy interesante desde diversos campos como la cognición, la psicología, la antropología, la sociología y de manera interdisciplinar en los estudios de *performance* y que requeriría una discusión profunda desde la memoria que vale la pena hacer en una oportunidad posterior dada la complejidad que representa. A pesar de que el cuerpo escapa al plantamiento de los lugares de memoria, puedo plantear que en él transitan las memorias de manera muy particular puesto que nunca deja de habitarse y participa de un vínculo social a pesar de su naturaleza eminentemente individualizante. Nadie habita el cuerpo de otro, más bien los cuerpos se conforman en unidad de sentido a través de las experiencias compartidas y del diálogo que se establece entre ellos con el fin de posibilitar la comprensión y el vínculo social.

Para Paul Connerton (1998) existen dos tipos de prácticas en la memoria corporal: las incorporadas y las inscritas. Las primeras serían aquellas que recogen maneras de comportamiento situadas en contextos específicos y que se aprenden como convención social. Por su parte, las inscritas tendrían como intención una transferencia sistemática de conocimientos que requiere de cierto tipo de rutina de aprendizaje. Sin embargo, estas prácticas pueden ser voluntarias o involuntarias según las actividades que involucren. Como ejemplo de prácticas incorporadas podemos nombrar los gestos y las posturas corporales que se adquieren casi completamente de manera mimética. Por el otro lado, para Connerton (1998),

Comúnmente consideramos la inscripción como la forma privilegiada para la transmisión de la memoria de una sociedad, y vemos la difusión y elaboración de los sistemas de inscripción de una sociedad como los que hacen posible un desarrollo exponencial de su capacidad de recordar (102).¹⁰² [La traducción es mía]

102 We commonly consider inscription to be the privileged form for the transmission of a society's memories, and we see

Por ello, quizás, la relativamente reciente intención de enseñar técnicas de baile tanto a los niños y jóvenes de la región que nos compete como a los “otros” que la visitan a pesar de que, según las personas mayores, antes se aprendía a bailar “en la calle”, es decir, sin instrucción. Otro ejemplo de práctica inscrita es la que corresponde a las técnicas instrumentales que incluyen toda una serie de procedimientos tanto para producir el sonido como para presentarse en la *performance* y que, al igual que el baile -o incluso más- tienden a llevarse a cabo cada vez más en escuelas infantiles y juveniles siguiendo rigurosos cánones de enseñanza.

Pero el cuerpo no es un cajón donde se guardan cosas ni es una máquina que repite comportamientos de manera sistemática. Retomando a Diana Taylor (2003), el cuerpo es depositario de Repertorios, es decir de expresiones y prácticas que no pueden volverse estáticas ni ser archivadas pues tienen allí la posibilidad de ser reproducidas en ocasiones diversas y se mantienen en constante actualización. En el cuerpo se configura entonces toda una serie de patrones de comportamiento que, a través de su misma reproducción, son aprendidos y usados para mantener vivo un vínculo social y permitir el goce de las experiencias compartidas. Así, el cuerpo sería depositario de una memoria que no teme perderse porque está ahí, viva y activa. Sin embargo, la tendencia a la inscripción parece buscar el establecimiento de memorias que legitiman ciertos movimientos y comportamientos y que surgen tanto de ideas de “rescate” como de la necesidad de homogeneización. Sin embargo, desde mi punto de vista, el cuerpo constituye un espacio particular puesto que puede agrupar tanto prácticas incorporadas como inscritas, es decir, haciendo una analogía, tanto la “memoria real” de la que hablaría Nora como aquella que se pretende legitimar en los lugares de memoria. Es además un espacio permanentemente habitado del que, aunque quisiéramos, no podemos escapar y en el que confluyen memorias “para nosotros” y “para otros” de maneras completamente incontrolables que van de lo más íntimo -sin perder de vista la condición social- hasta lo más público que puede vincularse al espectáculo.

Puedo pensar, por ejemplo, en la construcción de una memoria corporal “para otros” que involucra una configuración detalladamente planeada para satisfacer un ideal de representación que debe mantener el equilibrio entre la vinculación local y el deseo de ser comprendido al exterior. Esto explica por qué los grupos de danzas de proyección folclórica se presentan al público con un baile que a ojos de los demás puede resultar estilizado por ser cuidadosamente pensado como espectáculo. Suele suceder entonces que los bailarines estos grupos utilicen pasos especiales para cada una de las secciones de un porro palitiao, por ejemplo, cosa que mucha de la gente que baila en los fandangos o en otras situaciones no

the diffusion and elaboration of a society’s systems of inscription as making possible an exponential development of its capacity to remember (102).

hace. Por ello, los cuerpos presentados “para otros” son, quizás, contruidos más conscientemente a través del discurso que aquellos que involucran memorias “para nosotros”, en donde no existe un deber ser tan esquematizado.

Por otra parte, la constante relación de los músicos de banda con otras músicas y otros escenarios ha permitido también la entrada de configuraciones corporales que en la actualidad tienen sentido para ellos. A pesar de que estas relaciones no son nuevas en absoluto, en los últimos años se ha observado que, en especial para los músicos jóvenes, las intenciones de bailar en el escenario o de hacer evidente de alguna manera el goce de su interpretación parecen ser importantes y tienen que ver quizás con la participación en otras agrupaciones como orquestas tropicales y la observación de otros artistas comerciales. La conciencia sobre la manera en la que estas prácticas han configurado una relación entre los músicos y el público de “otras” músicas ha ayudado a proyectar consciente o inconscientemente una memoria que, pensada al futuro, procura establecer mayores redes de consumo y circulación de su música, preocupación que sí es relativamente reciente y que explica por qué estas prácticas no habían aparecido antes. Así, esta memoria “de otros”, de unos “otros” que tal vez tienen el éxito al que los músicos de banda aspiran, empieza a tener sentido en su propia búsqueda corporal.

Estas memorias que se construyen en interacción con las memorias “de otros” suelen ser también usadas de manera especial en otros lugares de memoria. En las ocasiones como el Festival y los conciertos masivos de eventos civiles, la preocupación por mostrar una configuración corporal “moderna” y estéticamente agradable se ha vuelto importante. Este es quizás uno de los elementos que desafía los imaginarios en torno a *lo tradicional* y que se hace presente de manera especial en los lugares de memoria que buscan construir una representación atractiva para los “otros”.

5 Recapitulación

A lo largo de los capítulos anteriores describí y analicé la complejidad en la configuración del sistema musical y las maneras como distintas instancias han influido en la conformación de unos imaginarios alrededor de *lo tradicional* en su música. En este punto, a través de los planteamientos que retomo, puedo decir que el campo de los estudios de memoria ha resultado eficaz para explicar las distintas formas en que los imaginarios se activan en el diálogo entre los lugares de memoria y otras instancias donde también entra en juego la memoria. Sin embargo, para recapitular resulta vital observar a las personas como generadoras de esos discursos y discutir cómo se insertan ellas en la negociación sobre *lo tradicional* que, como ya he dicho, funciona de maneras distintas en los variados espacios donde la música de bandas tiene presencia.

Para empezar, quiero resaltar que los lugares de memoria están atravesados por intereses que no solamente tienen que ver con los deseos de recordar sino que pueden tener otros alcances. Por ejemplo, para Eugenia Allier, “si la intención inicial de estos lugares es recordar, en sus sentidos pueden incluirse otras pretensiones, como la de denunciar cuando el pasado ha dejado heridas que se considera deben ser resueltas (2008b, p. 58). En el caso que me compete estas otras intenciones incluyen, por ejemplo, la necesidad de mantener activos los procesos de identificación regional y la búsqueda de recursos económicos en una población con altos niveles de pobreza, en la que el ideal de superación contempla ganar más dinero. Por esta razón no es extraño que los lugares de memoria hayan tenido una conformación relativamente reciente y hayan sido tomados como apoyo a la construcción identitaria del departamento de Córdoba.

Pero quizás el interés adicional más evidente en estos lugares de memoria es el que busca lograr conexiones con entidades fuera de lo local a través de la insistencia en unas ideas de representatividad que convergen en memorias “para otros”. Es por eso que el choque de intereses entre los entes políticos, las empresas privadas, los investigadores, los músicos y los consumidores hace que las búsquedas particulares se enfrenten en la negociación. Pero además, dada esta tendencia, no es casual que en ellos se procure vender una idea de *tradicionalismo* en un ambiente de espectáculo, a pesar de que en principio pudieron no haber sido concebidos de esa manera. Para reforzar esto, la situación política actual en el municipio de San Pelayo demuestra la búsqueda en el futuro próximo de una explotación turística del Festival aún mayor que, según las instituciones, puede traer beneficios para la comunidad, situación que por el contrario empieza a dar muestras de exclusión a la población local.¹⁰³

Por otra parte, la condición primaria de los lugares de memoria que consiste en la capacidad de ser activadores de una memoria que se piensa extinta, desde el planteamiento de Nora, también permite hacer una distinción que observa la existencia de entornos en los cuales no hay necesidad de llegar a ciertos niveles de homogenización, organización y legitimación de las prácticas que se quiere recordar en los lugares de memoria, sino donde más bien existe una negociación libre (o al menos más libre). Pero esto no quiere decir allí no entre en juego también la memoria, ni que las memorias que ahí se integran tengan menor fuerza o capacidad de trascender que las de los lugares de memoria. Por el contrario, es importante resaltar que esta tendencia a la construcción de lugares de memoria no ha eliminado ni reemplazado a las memorias para “nosotros” -la “real” en términos de Nora-, ni a los entornos de memoria donde ésta permanece activa. En otras palabras, éstos no son en absoluto dos periodos secuenciales ni constituyen dos campos rotundamente diferenciados. Más aún, a pesar de que desde afuera pudiera observarse esa búsqueda por la espectacularización como un peligro para *la*

103 Ejemplo de ello es la situación política que se describió con detalle en el apartado 9 del capítulo II.

tradición en tanto que suele vincularse con “lo comercial” -que está ya bastante desprestigiado-, en realidad los actores experimentan y disfrutan esas ocasiones de maneras complejas que se incluyen en su vida cotidiana sin mayor contratiempo.

Debo plantear además que ese perfil de músico *tradicional* al que me referí al hablar de las estructuras nucleares de los imaginarios, que tiende a valorar los procesos empíricos de aprendizaje, las conexiones de linaje con músicos importantes de la época dorada y la pertenencia a grupos o bandas específicas que se consideran *tradicionales*, no encaja del todo en el ambiente del espectáculo que se vive en la actualidad en los lugares de memoria, a pesar de que ese perfil fue la encarnación de la autenticidad durante las primeras etapas de búsqueda de aquello que se debía “rescatar”. Sin embargo, la idea de tradicionalismo que se ha construido en esos lugares ha estado influenciada tanto por las instituciones como por los procesos que la comunidad misma ha desarrollado pues, si bien por una parte al poder le interesa generar una imagen de “progreso” que se equipare a lo que se hace en otros sitios del mundo, a los músicos -y especialmente a los jóvenes- también les interesa perseguir unos ideales de calidad que les permiten realizarse profesionalmente.

Además, si bien es cierto que ciertas instituciones y agentes han procurado moldear unos imaginarios, observo que éstos no han calado directamente en la comunidad, aunque sí mantienen su legitimidad. Más aún, esas mismas ideas son tan cambiantes que es difícil llegar a un acuerdo sobre lo que procuran. La gente por su parte siempre controvierte, empuja los límites, no asume sin cuestionar. Por ejemplo, una de las situaciones que más claramente demuestra este desarrollo autónomo es la manera en la que los músicos de San Pelayo actualmente buscan insertarse en procesos de formación y de actividad profesional aún cuando en el municipio no hay escuelas ni apoyos para su labor. Ellos por lo general se quejan de no tener espacios donde desarrollarse y a pesar de ello siguen buscando la manera de hacerlo. Por otra parte, una de las posturas que suelen tomar los externos es pensar que los lugares de memoria como los festivales, los eventos masivos e incluso los libros y grabaciones se han convertido en un acartonamiento de *la tradición* y no han permitido que el sistema musical se desarrolle con normalidad, suponiendo una estaticidad planteada desde el poder y una postura pasiva de la comunidad. Sin embargo, desde mi punto de vista, si bien es cierto que ha habido procesos de homogeneización que han demarcado restricciones -procesos que en cierto momento se consideraron necesarios-, lo que ha ocurrido es un desarrollo paralelo entre este tipo de lugares y los otros entornos -aquellos en las que hay un interés más marcado por lo que se construye para “nosotros”-, desarrollo que implica unas relaciones dialógicas importantes. Desde mi experiencia, la mayoría de la gente vive con naturalidad y felicidad ambos ambientes y entiende la lógica de cada uno.¹⁰⁴

104 Bien vale la pena decir que, a pesar de que la gente entiende y disfruta la lógica del Festival como ocasión particular,

Sin embargo, la situación de los músicos sí desata una discusión que es importante dar. Dado que el éxito en su labor depende justamente de su versatilidad y de la manera en la que logran encajar con aquello que cada ocasión les exige, sucede que los músicos de perfil “profesional” que buscan distinguirse de los considerados *tradicionales*, resultan ser más competentes debido a que se mueven más fácilmente de un estilo a otro y son capaces de transitar en las diversas ocasiones sin contratiempos, logrando además un reconocimiento que se basa en su virtuosismo y su apego a tendencias del espectáculo. Por su parte, los músicos del perfil *tradicional* se alimentan de reconocimientos comunitarios y de sus colegas que difícilmente se revierten en mayores capitales económicos de los que los otros sí son acreedores. En suma, a pesar de que es evidente que siempre hubo distinciones entre los músicos en este sistema musical, las diferencias en la actualidad tienden a marcarse más aún a causa de la instauración de esos lugares de memoria que por su misma naturaleza, seleccionan y restringen.

Pero, como ya he dicho, los músicos jóvenes en la actualidad persiguen afanosamente ese perfil “profesional” que parece brindarles mejores posibilidades de supervivencia en el mundo al que se enfrentan. Ignorar su comportamiento decidido y su voluntad de acción es de alguna manera reproducir una lectura dicotómica que se encamina al apocalipsis pues desconoce justamente a aquellos que se sienten orgullosos herederos de unas prácticas musicales y que transitan una frontera entre el discurso institucional del rescate y sus propias ambiciones.

Una última reflexión que me interesa hacer se refiere a la manera en la que las memorias se hacen presentes en los lugares de memoria y en los otros ámbitos y transitan de formas dinámicas que incluyen no sólo transferencias de elementos de un lugar a otro sino, además, la posibilidad de resignificar tanto elementos internos como de memorias de “otros” que forman parte también de la construcción interna. ¿Cómo transitan entonces esas memorias? Si reconocemos que son las personas las que dan sentido a estos lugares y que los habitan con intereses diversos que incluyen desde el propio disfrute hasta la obtención de ganancias económicas, haciendo un énfasis especial en el deseo de recordar “cosas” y recordar-se como comunidad, puedo plantear que es allí, en el tránsito de la gente, donde transitan las memorias. Gente que tiene intencionalidad estética, que procura una satisfacción personal y de grupo, gente que ama y se preocupa por otra gente y que a la vez se interesa por tener una vida mejor desde las posibilidades que el mundo le plantea.

este sí ha sido blanco de críticas en algunos sectores de la población local en especial por la precaria organización que ha tenido durante los últimos años y los intereses políticos y económicos que se han involucrado allí.

Conclusiones

Recapitulando

A lo largo de la tesis expuse lo que desde mi punto de vista ha resultado útil para comprender el fenómeno de *lo tradicional* en el sistema musical de las banda pelayeras en San Pelayo y las formas como éste se hace visible en la vida cotidiana de la comunidad. Para empezar, en la Introducción planteé una serie de constructos teóricos que fueron eficaces para la tarea. Particularmente, haber analizado el asunto de *lo tradicional* desde un marco teórico que observa a los imaginarios sociales como una suerte de productos de los procesos de memoria que, en ese sentido, no solamente encarnan situaciones actuales sino que utilizan sus construcciones de pasados para configurar el presente, ha resultado eficaz para comprender el término en su naturaleza multívoca y las distintas formas en las que este se activa para dar sentido a espacios de comunalidad. La posibilidad de plantear que *lo tradicional* no es una categoría limitada (o limitable) sino que, más bien, existen unos imaginarios que configuran una suerte de mecanismo útil para su comprensión -aunque no para su definición, que resultaría siempre insuficiente-, ha sido importante para mantener una perspectiva amplia en la que entiendo que el término tiene sentido en un plano social. Los imaginarios permiten, ante todo, la reproducción de un vínculo.

Pero además, siendo que *lo tradicional* es un problema que tiende a referirse a la valoración de elementos y procedimientos venidos de un pasado ideal, los planteamientos del campo de los estudios de memoria me han permitido dar cuenta de las maneras en las que ciertas situaciones resultan significativas para la comunidad y siguen siendo valoradas, rememoradas, usadas y transmitidas. Y, a la vez, me han permitido entender la naturaleza selectiva de estos procesos que ayuda a configurar aquello que tiene sentido para la gente a través del mecanismo del olvido.

En el capítulo uno hice una descripción que sentó las bases para entender el contexto de la región donde trabajé. Esta descripción, además, requirió de un punto de análisis que permitió caracterizar el sistema musical a través de categorías que en lo subsiguiente ayudarían a ver cómo *lo tradicional* se hace presente en las diferentes instancias del quehacer cotidiano de la comunidad.

A partir del capítulo dos expuse una serie de hechos significativos que cimentaron la preocupación por *lo tradicional* y que, a través de la memoria de la gente se hacen presentes tanto en los discursos como en los archivos. Observé entonces la fundación del departamento de Córdoba en los años 50 como la base de todo un movimiento que procuró la búsqueda de elementos representativos para asegurar la unidad territorial y que promulgó la necesidad de identificación a través de algo “propio”. Desde

entonces los folcloristas empezaron una incansable labor por desentrañar lo que para ellos era un misterio y cuya comprensión sería la clave para cimentar en la comunidad el sentimiento de pertenencia por sus prácticas musicales: el origen y los antecedentes de la práctica de las bandas pelayeras. Ellos y otros personajes que tomaron la bandera de su región, fundamentaron la creación de un mito fundacional, promovieron la fundación del entonces Festival del Porro Pelayero -hoy Festival Nacional del Porro-, y aportaron a la sensación de necesidad de crear escuelas de formación para niños y jóvenes (como la Escuela de Bellas Artes en San Pelayo y después la licenciatura en la Universidad de Córdoba). Estos hechos, que se suman a la conformación de nuevas bandas, la situación política durante los últimos años y la reciente iniciativa de incluir al Porro en la lista representativa del Patrimonio inmaterial, son situaciones que están en la memoria de la gente. Se mencionan tanto en discursos orales como en documentos de archivo, se habla de ellos como momentos del pasado que resultan significativos en tanto que, de alguna manera, cambiaron el rumbo y definieron así lo que hoy en día sucede. Por eso, no son los hechos como tal -de los que, de por sí, es imposible tener una versión “real”- los que son importantes, lo significativo es la manera en la que se recuerdan y se configura a través de ellos los pasados que dan sentido a la cotidianidad, gracias a los cuales han tomado forma los imaginarios que conforman, junto con la “realidad” de la música, una entidad con partes co-dependientes.

Así es como, después de reconocer y hablar de los hechos significativos, pude iniciar el análisis sobre los imaginarios alimentándome de esas memorias para entender cómo en la actualidad se hacen visibles ciertas estructuras nucleares y periféricas en los imaginarios que ayudan a comprender *lo tradicional* y a observar las formas en las que éstos se activan en diversos escenarios. Desde ese momento, en el capítulo tres, empezó a hacerse evidente una disparidad en los criterios de utilización del término que no funciona de la misma manera en todos los casos, ocasionando una incomodidad de la que ya he hablado y que fue, desde el principio, el motor de las preguntas que ocasionaron este trabajo.

Finalmente, gracias a la claridad que me dio el hecho de haber descrito los elementos significativos para la memoria y las formas que adquieren los imaginarios en los diversos espacios, pude hacer la reflexión que en el capítulo cuatro cerró el círculo del análisis. Allí pude plantear, a través del concepto de los lugares de memoria, la existencia de memorias “para otros” que existen predominantemente allí y que, a pesar de tener una lógica de construcción en el ámbito interno del grupo social, tienden a pensarse a modo de representación hacia el exterior. Por otra parte, fue posible observar que existen entornos de memoria en los que no se requiere construir “lugares” dado que allí la memoria permanece viva y activa. En estos dos ámbitos, sin embargo, las memorias adquieren dimensiones diferentes y su

tránsito permite un dialogismo importante. Para terminar, planteé la importancia que tienen algunas memorias “de otros” para las construcciones internas en los momentos en que sus pasados se interrelacionan.

En suma, la investigación respondió algunas preguntas y abrió otras. La inquietud acerca de las maneras en las que se han configurado mutuamente los imaginarios sociales alrededor de *lo tradicional* y la música de bandas pelayeras en San Pelayo fue el motor del trabajo y representó, más que otra cosa, una guía para observar el fenómeno complejo que ocurre allí y que fue necesario abordar desde una postura crítica y abierta. Pero además, el hallazgo que se resume en la distinción de las memorias “para nosotros” y “para otros” permitió, ciertamente, hacer una reflexión profunda que involucra las formas en las que *lo tradicional* condiciona y permite, incomoda pero se hace necesario, vincula y a la vez distingue.

En este sentido es importante decir que el caso que he estudiado aquí es particular tanto por la comunidad y su práctica musical como por las características de mi propia experiencia y la relación que he establecido con ellos como persona y como investigadora. Sin embargo, aunque no tenga el mismo tipo de contacto con otros sistemas musicales, estoy segura de que me he enfrentado a una situación que no solamente ocurre en San Pelayo y con las bandas pelayeras, a pesar de que allí sí toma una forma peculiar que he intentado describir y analizar a lo largo de la tesis.

Por una parte, el tema de la memoria es en la actualidad sumamente concurrido. En palabras de Jelin (2002),

Vivimos en una era de coleccionistas. Registramos y guardamos todo... En el espacio público, los archivos crecen, las fechas de conmemoración se multiplican, las demandas de placas recordatorias y monumentos son permanentes. Y los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea. (p. 9)

A esto se suma la proliferación de los estudios de memoria desde diversas disciplinas que, aunque en su mayoría se centran en acontecimientos traumáticos como el Holocausto o las dictaduras del Cono Sur, se basan en preguntas esenciales sobre la transmisión de la cultura y las formas de mantener la cohesión grupal. Sin embargo, también desde organizaciones como la UNESCO se producen imponentes discursos sobre el Patrimonio y se incita a la creación de planes de salvaguarda que se basan en una idea de rescate a través de reconocimientos públicos y proyectos de sostenibilidad económica.

En este sentido, la preocupación por *lo tradicional* como esencia del pasado, por las formas en las que esto se contrapone a la idea de “modernidad” y por los desafíos que enfrentan ciertas prácticas

musicales ante la inminente entrada de géneros distribuidos por medios de comunicación masiva, no es exclusiva de los actores del sistema de bandas pelayeras. Pero, por otra parte, las preguntas sobre las maneras en las que las comunidades hablan de su pasado y lo usan como herramienta para configurar su realidad en el presente tampoco me asaltan solamente a mí como investigadora.

Por lo anterior, tengo la convicción de que las reflexiones que salen de esta investigación pueden resultar útiles para observar otros fenómenos que suceden alrededor de músicas, prácticas y comunidades que son consideradas *tradicionales* por designación de entes hegemónicos, y que a la vez usan estas categorías para comprenderse y auto-designarse. La situación en la que muchos de estos sistemas se encuentran es similar: una lucha entre la necesidad de mantener vivas unas prácticas que los conectan con su pasado idealizado y la de entrar en procesos de universalización buscando participar de un mundo global que basa su aceptación en la condición de seguir siendo diferentes.

Reconociendo

Me parece importante en este punto nombrar algunos aspectos que quedaron fuera del alcance de esta tesis y que de cualquier modo sería interesante analizar en futuros trabajos que podrían profundizar aún más en esas situaciones.

En primer lugar, el papel de la mujer en el desarrollo del sistema musical y la manera en la que actualmente ha empezado a cuestionar los conceptos mismos de *tradicionalismo* e incluso a proponer nuevas miradas sobre lo que significa el ejercicio en la música. Este punto requiere además observar toda una serie de dinámicas sociales complejas que están ocurriendo en torno a las mujeres como miembros de la comunidad y su búsqueda por el reconocimiento y la valoración.

El cuerpo, como lo dije en su momento, es un punto que requeriría un tratamiento especial con una profundidad que en esta tesis no fue posible abordar. Sin embargo, dada la proliferación de estudios sobre lo corporal desde diversos ámbitos transdisciplinarios, constituye un tema apasionante que puede ser asumido en un trabajo posterior.

Otro punto interesante es el aspecto iconográfico que en esta oportunidad resultó difícil de afrontar en especial por la dispersión de los materiales y el acceso restringido a ellos. Sin embargo, dado que la imagen constituye también parte de los discursos y refleja posturas y apuestas expresadas tanto desde las instituciones como desde la comunidad misma, sería interesante abordar un análisis de elementos como los afiches del Festival, las portadas de los discos y las fotos que darían una perspectiva diacrónica muy valiosa.

Finalmente, dado que en este momento están en boga los procesos de patrimonialización regulados por

el Ministerio de Cultura en concordancia con la UNESCO, y que justamente en la región se está empezando a promover esta iniciativa, resulta vital hacer un seguimiento a la manera en que se desarrollará este proceso en los próximos años pues, evidentemente, esta situación tendrá repercusiones en las maneras en las que se concibe *lo tradicional*.

Concluyendo

Gracias al análisis que hice durante la investigación y a los aspectos teóricos que me permitieron comprender el fenómeno, puedo plantear en este momento que efectivamente *lo tradicional*, por ser un concepto multívoco, funciona de maneras diversas que incluso llegan a ser poco coherentes debido a que las personas negocian cosas diferentes desde sus propios intereses. Esto tiene explicación en las dinámicas que mencioné anteriormente y según las cuales los actores del sistema de las bandas pelleras, como muchos otros, se enfrentan a la necesidad de reproducir unas lógicas locales de hacer la música y de vivir a través de ella mientras también buscan la aceptación de la misma en mercados comerciales masivos y, en últimas, de ellos como ciudadanos en un contexto fuera de lo local. Pero esta discusión se manifiesta en dinámicas complejas que en ocasiones son vistas como órdenes estrictas de la hegemonía a la comunidad. Sin embargo, desde mi punto de vista, no son del todo un asunto unidireccional pues en esos espacios de acción local los actores del sistema participan de manera activa a través de sus intereses estéticos, sus preocupaciones económicas y sus posturas políticas como sujetos de la comunidad abriendo su posibilidad de acción.

Lo tradicional, entonces, es una moneda de muchas caras. Los imaginarios que se construyen en torno a ello funcionan de maneras distintas cuando se dirigen a la reproducción de memorias para grupos que pueden ser considerados parte de “nosotros” en ambientes privados y locales y cuando toman la dimensión de categoría al intervenir en procesos de interacción con “otros” la cual está mediada, en su mayoría, por un escenario de espectáculo.

Es así que, ser *tradicional* y tocar música *tradicional* de manera *tradicional* para que otros nos vean y se interesen por nosotros, se convierte en una manera de satisfacer no las expectativas de esos otros, sino las expectativas que creemos que ellos tienen de nosotros, persiguiendo un ideal que desde adentro construimos sobre la manera en la que nos representamos a nosotros mismos. *Lo tradicional* entonces condiciona, demarca y excluye. Se vuelve una forma de disipar el miedo a ser vistos de una manera en la que no queremos que nos vean y una oportunidad para mostrarnos abierta y públicamente con la imagen que sí queremos dar. Pero estos imaginarios que involucran la construcción de representaciones hacia afuera se alimentan, sin duda, de las relaciones que establece el sistema con otras entidades y de

las formas en las que se resignifica lo que ha sucedido con sistemas que se consideran similares en sus propósitos. En otras palabras, es en la interacción con otros en donde se construyen estos imaginarios. Pero, si retomamos a Lotman (1996), recordamos que el dialogismo con otras entidades es eficaz también para mantener la actividad interna, situación que me hace considerar las formas en las que se valora a “otros” en la construcción local de memorias.

Es por todo esto que *lo tradicional* es un concepto altamente valorado al interior de la comunidad, puesto que funciona no solamente para designar cosas sino además para mantener un vínculo social. Hace parte de un vocabulario que le sirve a la gente para entenderse, para habitar un espacio común en el que se habla más o menos de lo mismo cuando se usa ese término gracias a la posibilidad de compartir los imaginarios. Así, ser *tradicional* y tocar música *tradicional* en estilo *tradicional* dejan de ser condiciones para entrar en la tendencia de ser más bien espacios de encuentro y discusión. Esto explica por qué *la tradición* para ellos es intocable: meterse con ella es casi atentar contra los valores esenciales de la comunidad, es cuestionar sus propias lógicas de relación interna y restar valor al tesoro de su patrimonio.

Pero, si ser *tradicional* es una cosa cuando nos mostramos a nosotros mismos y es otra cuando nos exponemos a “otros” ¿por qué llamarle a todo de la misma manera? ¿cómo dialogan estos ámbitos para mantener una categoría que resulta funcional para ambos? Desde mi punto de vista, la relación que se establece entre ellos se mantiene también en el ámbito de lo imaginario en el que, retomando a Maffesoli (2002), ceñirse a lo “real” o “verdadero” no es una preocupación, a diferencia de la búsqueda por mantener un vínculo. “De ahí el lado ficcional que tiende a favorecer” (p. 151). Por eso, las memorias “para otros” se legitiman en la medida en que mantienen una relación con las memorias “para nosotros” basada en un supuesto tránsito directo y libre de obstáculos. Es decir que en la medida en que lo que se muestra a los demás se dibuja como una exposición “auténtica” de aquello que ocurre en el secreto de los espacios privados, el espectáculo tiene sentido. Se supone, y no se cuestiona, que la memoria “para otros” no es más que una memoria “para nosotros” puesta en escena, en una relación que no se pone en duda dado que, al menos desde afuera, tampoco es fácilmente verificable.

Pero esta dinámica, en la que se supone que la tradición “verdadera” -privada y local- ha sido puesta en escena en espacios públicos, llega en la actualidad a revertir su propia lógica de constitución. La proliferación durante las últimas décadas de lugares de memoria que privilegian la memoria “para otros” con el afán de “rescatar” prácticas que supuestamente se estaban perdiendo y darles un espacio en la construcción de unidades territoriales regionales e incluso nacionales bajo los lemas de *la tradición*, es solo una muestra del proceso de legitimación que sucede de formas tan sutiles como

precisas. Esos escenarios donde tienen lugar las memorias “para otros” se convierten entonces en los lugares más valorados, descalificando, desde allí, lo que sucede en los entornos de memoria que privilegian las dinámicas internas. Resulta entonces que se dice que *lo más tradicional* es que las bandas toquen Porro, como lo hacen en el Festival, y que el repertorio verdaderamente *tradicional* son los quince -o veinte, o treinta- porros que se tocan allí, mientras que tocar Vallenato, por ejemplo, no lo es. Resulta que el formato de *banda tradicional* tiene diecisiete o dieciocho músicos como se presenta en el Festival y en los eventos masivos y no siete, como se ven en muchas ocasiones, por ejemplo, en la mayoría de las celebraciones de ciclo de vida. La pregunta es entonces ¿en qué momento *lo tradicional* dejó de estar en los espacios locales donde no hay presencia de “otros” de los que, se supone, dio un salto a la esfera del espectáculo para nunca más volver?

Lo cierto es que, si bien he planteado que la legitimidad de una depende de la otra, he demostrado también que en la complejidad de la vida cotidiana tienen manifestaciones particulares. Sin embargo, en las últimas décadas ha habido una tendencia a priorizar la construcción de memorias “para otros” dándole una preponderancia que se basa, en especial, en la posibilidad de relacionarse con instituciones y personajes que se consideran de sumo valor. Los dos ámbitos, sin embargo, subsisten y dialogan pero desde mi experiencia es éste, el que se piensa “para otros”, el que recibe mayor inversión en tiempo, energía y dinero. La existencia de los dos, entonces, no es equilibrada. Las memorias que intervienen en ambos no se procuran de la misma manera y los espacios de desarrollo no son equivalentes.

Desde mi experiencia, esto se debe a que toda esta lucha se da en medio de un ambiente socioeconómico que no da muchas opciones a la gente. Así, el afán de “superación”, que surge en una región con altos índices de necesidades básicas insatisfechas, se basa en ideales únicos de calidad que se proyectan justamente en esas representaciones “para otros”, forjando así un campo de discusión que reproduce la exclusión. En otras palabras, es en esos ideales en donde se cree que están las posibilidades de acceder a una mejor calidad de vida, en donde se piensa que acercándose a personas que están “mejor” y conquistando su aceptación se logrará también superar los apuros.

Finalmente, la gran conclusión es que *lo tradicional* se constituye en un campo de enorme variabilidad a través del cual los diferentes grupos de personas negocian desde sus intereses particulares. Sin ánimo de simplificar la negociación, puedo decir que en general los músicos buscan su reconocimiento y las ganancias económicas que de allí pueden obtener además de su propia satisfacción estética y profesional, mientras que los entes políticos y gubernamentales apuestan por mantener la unidad territorial y la legitimidad en su poder y las empresas privadas por aumentar sus millonarias inversiones. Los investigadores locales, por su parte, continúan rastreando elementos para la

identificación regional y los consumidores participan en la búsqueda del vínculo comunitario y también en la relación con entidades fuera de lo local que les resultan apasionantes.

Es en esta compleja negociación donde *lo tradicional* tiene sentido para la gente. Es la conjugación de ser para compartir y ser para mostrar, hacer música para emocionarse y hacerla para ganar, darse espacios para moverse con libertad y otros para restringir sus propios movimientos y así, sin miedo alguno, seguir recorriendo su camino.

Apostando

Para terminar, como reflexión personal, me asalta la pregunta por la utilidad que tiene un trabajo como éste y los posibles caminos que pueden tomar sus planteamientos tanto para la gente de San Pelayo como para la comunidad de la investigación etnomusicológica. Desde mi punto de vista, tener la posibilidad de tratar un asunto complejo y que es pocas veces visto de la manera en la que lo hice, es de por sí útil. Pero, a la vez, desde el fondo esta investigación se manifiesta como una invitación a la disciplina etnomusicológica a observar las cosas desde otro lugar y a plantearse la necesidad de hacer frente a una postura colonial que nos sigue invadiendo y que se hace presente desde el momento mismo en el que, desde acá, nombramos a otros *tradicionales*. En esta postura, me parece importante subrayar el lugar de agencia que tiene la gente en los espacios micro y la posibilidad que allí tienen de ser felices sin más. Pero, señalo también la necesidad de sensibilizar y entablar diálogo con los entes hegemónicos del poder político y económico que parecen mantenerse indiferentes procurando solamente sus propios intereses.

Las nuevas inquietudes, entonces, no son pocas y se refieren en especial a la posibilidad de buscar formas para que la gente de la región encuentre una vida mejor. Pero no en los términos económicos del sistema en los que “tener más es estar mejor” sino, más bien, en la posibilidad de encontrar satisfacción en lo que tienen, lo que son y lo que quieren ser.

Por eso para mí es importante decir que muy a pesar de todas las dificultades socioeconómicas que atraviesa la gente de San Pelayo y, particularmente para los músicos, de la creciente competencia y la sensación de crecimiento en el consumo de “otras” músicas venidas de los medios masivos de comunicación, observo que se mantiene una resistencia que hace frente a la tensión permanente. A pesar de que se reproduce la tendencia al establecimiento del sistema de consumo, que se hace ver como la única posible salida ante la situación de subalternidad, los pelayeros encuentran en sus espacios locales el ambiente propicio para su realización. Allí, tanto en sus preocupaciones internas como en las de representación para “otros”, tienen diferentes posibilidades de reinventarse, de jugar a

ser diferentes, de utilizar y remodelar sus pasados para darle sentido a lo que hacen y tener la seguridad de estar proyectándose a un futuro mejor.

Muestra de lo anterior es el incremento en la demanda de la música de bandas pelayeras en ámbitos fuera de lo local, especialmente en círculos especializados en músicas consideradas *tradicionales* y en grupos de músicos que tocan los mismos instrumentos de viento y que se interesan por ella. Pero, en el ámbito local también ha crecido la cantidad de niños y jóvenes que en la actualidad se desempeñan en la música de bandas y que la consumen en la región, situación que se hace evidente en la mayor competencia que los mismos actores experimentan. Son quizás ellos, los jóvenes, los principales protagonistas de un sentimiento positivo de proyección. La situación para ellos, lejos de desmotivar y de tender al fracaso, parece estimulante, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones expresen no saber qué estrategias usar para procurar el porvenir que imaginan. Sin embargo, con suerte ocurra en el futuro próximo una revolución que, desde mi punto de vista, se está cocinando en el pensamiento de esta nueva generación. Una revolución que involucra la sensación de hacer parte de un mundo al que se pueden dirigir con seguridad y sin miedo, posicionados en un lugar mejor que desde ahora están proyectando.

Bibliografía

Abric, J.C. (2001). José Dacosta Chevrel y Fátima Flores Palacios (trad.). *Prácticas sociales y representaciones*, México D.F., México: Ediciones Coyoacán.

Alcaldía de San Pelayo – Córdoba. (s.f.). *Nuestro Municipio*. Recuperado de http://www.sanpelayo-cordoba.gov.co/informacion_general.shtml

Alén Rodríguez, O. (2000). *Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares: La música popular y la investigación musicológica*. En: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Recuperado de <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>

Allier Montañó, E. (2008a). Los lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y grafía*. (31), pp. 165-192.

_____ (2008b). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del CLAEH*. (96-97), pp. 87-109.

Alzate, A. (1980). *El músico de banda: aproximación a su realidad social*. Bogotá, Colombia: Editorial América Latina.

Amador Soto, A. (2006). *La cordobesía: Integralidad cultural de Córdoba*. Montería, Colombia: Editorial siglo 21.

_____ (2000). *Cultura del porro: su identidad folclórica*. Montería, Colombia: Grafisinú.

Anónimo. (2014). Porros clásicos y fandangos de ayer y de hoy. *Expectativa*, (294), p. 15.

Appadurai, A. (1981). The past as a scarce resource. *Man, New Series*, 16 (2), pp. 201-218.

Arteaga, A. (2010). Un análisis epistemológico de su teoría morfológica. *Memoria y reflexión*, (21), pp. 6-9.

Auge, M. (1998). Mercedes Tricas Preckler y Gemma Andújar (trad.). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Bendix, R. (1997). *In search of authenticity*. Madison, Estados Unidos de América: The University of Wisconsin Press.

Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México D.F., México: Taurus.

Camacho, G. (2007). *La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca*. En Ana Bella Pérez Castro (coord.). *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, pp. 166-180. Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.

_____ (2001). Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la etnomusicología. *Traduic* (16), pp. 4-7.

Castoriadis, C. (2007 [1974]). Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (trad.). *La institución imaginaria de la sociedad*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/203547920/La-Institucion-Imaginaria-de-La-Sociedad>

Connerton, P. (1998). *How societies remember*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Corredor Prins, L. (1999). *Montería y Córdoba en columnas Tomo II*. Montería, Colombia: Ediciones Paloma.

_____ (2002). *Montería y Córdoba en Columnas Tomo III*. Montería, Colombia: Ediciones Paloma.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE. (s.f.). *Censo general 2005*. Recuperado de <http://www.dane.gov.co/index.php/poblacion-y-registros-vitales/censos/censo-2005>

_____ (s.f.). *Necesidades básicas insatisfechas -NBI-*. Recuperado de <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-sociales/necesidades-basicas-insatisfechas-nbi>

Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”: una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos.

Díaz Díaz, F. (2004). *Cultura del Bajo Sinú: Tradición, Educación y Cambio*. Loricá, Colombia: Alcaldía municipal de Loricá.

Flores Mercado, B.G. (2014). Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos. *Cuicuilco*, 21(63), pp.189-210.

Fortich Díaz, W. (2013). *Con bombos y platillos: Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería, Colombia: DomusLibri.

_____ (1994). *Con bombos y platillos: Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería, Colombia: DomusLibri.

Fundación Festival Nacional del Porro. (2012). *Bases para encuentros y concursos*. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/10150776721818544/>

Garcés González, J.L. (2002). *Cultura y sinualogía*. Montería, Colombia: Gobernación de Córdoba.

González, J.P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena* 55 (195). Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext

Halbwachs, M. (1980). *The collective memory*. Nueva York, Estados Unidos de América: Harper & Row Colophon Books.

Hernández Salgar, O. (2005). El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria

musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1 (1), pp. 3-22.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (Eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, España: Crítica.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXII de España Editores S.A.

Le Breton, D. (2002 [1992]). Paula Mahler (trad.). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Lotman, I. (1996). *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

_____ (1997). Acerca de la competencia sociocultural. *Colombia, historia y cultura*, (5), pp. 287-328.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory*. (26), pp. 7-24.

_____ (1998) La aventura de Les lieux de mémoire. *Memoria e historia*, (32), pp. 17-34

Maffesoli, M. (2003). El imaginario social. *Anthropos*, (198), pp. 149-153.

Martí, J. (1999). *La tradición evocada: Folklore y folklorismo*. Recuperado de [http://digital.csic.es/bitstream/10261/38658/1/JMarti-1999-La %20tradici%C3%B3n%20evocada.%20Folklore%20y%20folklorismo...pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/38658/1/JMarti-1999-La_%20tradici%C3%B3n%20evocada.%20Folklore%20y%20folklorismo...pdf)

Martínez, A. (1986). *Córdoba: escudos, banderas, himnos, logosímbolos: los símbolos en la historia*

del departamento de Córdoba. Montería, Colombia: Fundación Centro de Investigaciones José María Córdoba.

Medrano Barragán, M. (2006). *Ni palitiao ni tapao*. Recuperado de <http://redsabana.blogspot.mx/2006/08/ni-palitiao-ni-tapao.html>

Meisel Roca, A. (1994). *Historia Económica y Social del Caribe Colombiano*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uninorte.

Ministerio de Cultura. (s.f.). *Cartografía musical/Músicas tradicionales*. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index>

_____ (s.f.). *Cartografía musical/Músicas tradicionales/Música caribe occidental/Banda pelayera*. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3>

_____ (2001). *Compendio de políticas culturales*. Recuperado de <https://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>

Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *A contratiempo*, (11), pp. 36-49.

Naranjo, M.E. (2013). *La verdad acerca del porro*. Planeta Rica, Colombia: inédito.

Ocampo, G. (1993). Entre la localidad y la nación: Aspectos políticos de la construcción de identidades en un contexto regional. *Revista colombiana de antropología*, (30), pp. 102-127

Paternina Noble, J. (2013). *El porro pelayero y sus orígenes*. Recuperado de <http://porro-pelayero.blogspot.mx/>

_____ (2014). Sin bombos y sin platillos. *Expectativa*, (294), pp. 6-13.

Pertuz, L.A. (2013, 28 de junio). San Pelayo: de música y músicos. *El meridiano de Córdoba*. Recuperado de [http://elmeridianodecordoba.com.co/editorial/columnistas\(item/35696-san-pelayo-de-m%C3%BAsica-y-m%C3%BAsicos](http://elmeridianodecordoba.com.co/editorial/columnistas(item/35696-san-pelayo-de-m%C3%BAsica-y-m%C3%BAsicos)

Portaccio Fontalvo, J. (1994). *Colombia y su música*. Bogotá, Colombia: Editorial Santafé de Bogotá.

Rilla, J. (2008). *Pierre Nora y los lugares de la memoria*. En Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.

Santamaría, C. (2002). *La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music*. Recuperado de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf>

Serpa, R. (1978). *Córdoba: 25 años. Enclave del desarrollo de la Costa Norte Colombiana*. Montería, Colombia: s.n.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Estados Unidos de América: Duke University Press.

Valencia Rincón, V. (2011). *Bandas de música en Colombia: La creación musical en la perspectiva educativa*. *A Contratiempo* (16). Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>

_____ (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Recuperado de <http://www.victorianovalencia.com/pdf/pitosytambores.pdf>

_____ (1999). *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana: Beca de investigación Ministerio de Cultura*. Recuperado de <http://www.victorianovalencia.info/inicio/pdf/bandaspelayeras-cap1.pdf>

_____ (1995). *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (Monografía para optar al título de Pedagogo musical). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Valencia Salgado, G. (1995 [1987]). *Córdoba, su gente y su folclore*. Montería, Colombia: Editorial Mocarí,

Wade, P. (2002). González, A. (trad). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia.