



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

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales
de Montería, Córdoba, Colombia.

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

PRESENTA:
MARÍA ALEJANDRA DE ÁVILA LÓPEZ

TUTORA:
DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS

INAH

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

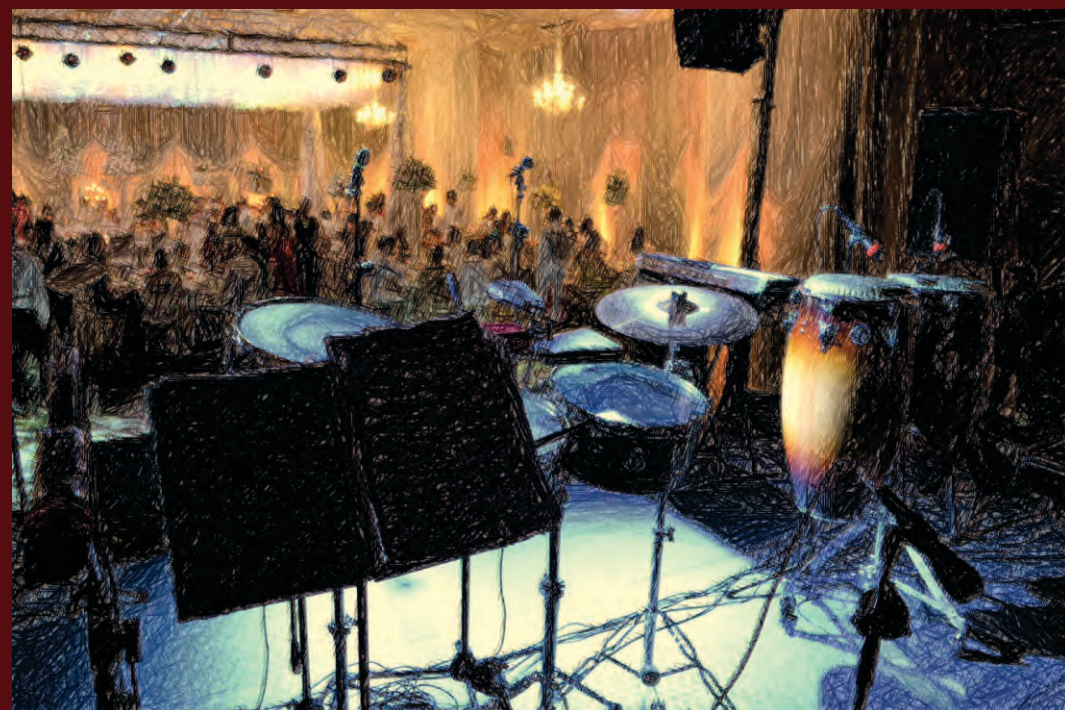


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



MARÍA ALEJANDRA DE ÁVILA LÓPEZ

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.



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

*Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de
Montería, Córdoba, Colombia.*



TESIS

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

PRESENTA:
MARÍA ALEJANDRA DE ÁVILA LÓPEZ

TUTORA:
DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO, 2017

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

A mis padres

A Polo

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Marina Alonso Bolaños de la Fonoteca INAH por su invaluable trabajo, delicadeza, comprensión, solidaridad y lucha inalcanzable para terminar este proceso.

A mis sinodales Lizette Alegre González, Rodrigo Hernández González, Gonzalo Camacho Díaz, Cintia Martínez Velasco y Mauricio González González por su valioso interés, amistad y cuidadosa lectura de este trabajo.

A todos los y las integrantes de las orquestas tropicales que compartieron con mucha disposición sus conocimientos, experiencias y compañerismo.

A mi madre por su apoyo incondicional, comprensión, ternura y complicidad en todo momento de mi vida.

A mi padre por todo el amor y confianza.

A Polo por el amor y las largas horas de discusión, reflexión, sugerencias y el compartir la pasión por la Etnomusicología.

A toda la familia De Ávila y López.

Al apoyo económico del Programa de Maestría y Doctorado de la UNAM. Total gratitud con el coordinador del Posgrado en Música Roberto Kolb y el valioso trabajo de Jasmín Ocampo, Begoña Bolaños y Karla Bizueto.

Agradezco a mis amistades que se han consolidado a lo largo de este proceso Mercedes Payán, Adriana di Giacomo, María José Alviár, Héctor López Llano, Karina Villaseñor y Edgar Serralde.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. Descripción del problema.....	6
II. Contextualizando la teoría de la performatividad de género.....	13
III. Trabajos de género y música en Colombia.....	15
IV. Marco teórico–metodológico.....	16
V. Procedimiento metodológico y contenido de la tesis.....	23
PARTE I: CONTEXTO Y DISCURSO MUSICAL	28
1. CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZANDO	30
1.1. La región Caribe	32
1.2. Montería.....	34
1.3. Fiestas.....	37
1.3.1. Corralejas o fiesta brava.....	38
1.3.2. Feria de la ganadería.....	40
1.3.3. Fiestas del Río.....	43
1.4. Orquestas tropicales.....	45
1.4.1. Ámbito laboral.....	48
1.4.2. Los directores y los músicos de banda.....	49
1.4.3. Los matrimonios.....	50
1.4.4. Los quinceañeros.....	56
1.5. Breve acercamiento histórico de las orquestas tropicales cordobesas.....	57
1.5.1. La Sonora Cordobesa.....	58
1.5.2. Fascinación Caribe.....	60
1.5.3. Orquesta Los de la Cuadra.....	64
1.5.4. Juancho Naranjo y su Orquesta.....	66
1.5.5. Orquesta Nataly y la 15.....	67
2. CAPÍTULO II. SABOR: LOS DISCURSOS SOBRE LA MÚSICA Y LAS ACEPCIONES MUSICALES	68
2.1. Porro	69
2.2. Los sabores del porro.....	76
2.2.1. Fraseo.....	76
2.2.2. Adornos.....	78
2.2.3. La clave, la síncopa y el contratiempo.....	79
2.2.4. Bozá, mambo e improvisación.....	83
2.3. Identidades del género, la raza, la música y el sabor.....	93
2.3.1. Algunos datos históricos y performáticos sobre lo negro.....	93
2.3.2. Lo negro y lo masculino.....	96
2.3.3. El merengue, la salsa y la champeta.....	104

2.3.4. Performatividades del sabor en la música y el género.....	109
PARTE II: MITO, CUERPO Y DISPOSITIVO.....	113
3. CAPÍTULO III. MARÍA BARILLA: PERFORMANCE MÍTICO DE LA SOCIEDAD.....	117
3.1. El mito: María Barilla.....	119
3.1.1. Generalidades.....	120
3.1.2. Paradigmas.....	123
3.1.2.1. Nacimiento y vida	123
3.1.2.2. Parejas	129
3.1.2.3. Características corporales y movimientos.....	133
3.2. Cuerpo y sabor.....	136
4. CAPÍTULO IV. SABOR FEMENINO Y NO NORMATIVO	142
4.1. La imagen femenina en la música tropical.....	143
4.2. El sabor en los cuerpos no normativos.....	155
5. CAPITULO V. SABOR: DISPOSITIVO PERFORMATIVO DE GÉNERO.....	160
5.1. El dispositivo foucaultiano.....	161
5.2. Sabor: dispositivo performativo de género.....	165
6. CONSIDERACIONES FINALES.....	174
7. FUENTES CONSULTADAS.....	176
8. ANEXO.....	189
9. ANEXO FOTOGRÁFICO.....	206

INTRODUCCIÓN

Esta tesis es el resultado del estudio performativo del género a través de una categoría local la cual se materializa en diversos tipos de discursos en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia: el *sabor*. Las orquestas son conjuntos musicales integrados por alrededor de once a catorce instrumentistas, cantantes y coristas. Se caracterizan por su dotación instrumental la cual está compuesta, principalmente, por instrumentos de viento como trompetas, trombón de vara, bombardinos y saxofones así como también por batería, congas, bajo, teclado y guitarra. De igual forma, hay que señalar que una de sus características principales es utilizar sonido amplificado. El repertorio que interpretan es denominado música tropical –de ahí su nombre– pues los géneros que lo conforman (champeta, merengue, salsa, vallenato, cumbia y porro) son reconocidos por la misma sociedad como *auténticos caribeños*. Las ocasiones performáticas en donde participan las orquestas abarcan desde fiestas (matrimonios, quinceañeros, cumpleaños, graduaciones y fines de año, entre otras) hasta ferias y festivales.

I. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Desde mis primeros acercamientos a la música, durante mi infancia en el colegio, escuchaba que las personas *costeñas* nacíamos con algo a lo que llamábamos *sabor*, esto lo llevábamos *naturalmente en la sangre*. En el colegio pertencí a la banda *folklórica* conocida también como *tradicional* o *pelayera*. El repertorio que tocábamos es denominado como *tradicional* y abarca géneros como porro, fandango, puya y cumbia. En general, ante los ojos de la nación colombiana, dicha música es reconocida con el apelativo de *costeña del Caribe*. Cuando viajábamos a concursar en festivales de bandas, al interior de Colombia, aparecían comentarios los cuales enfatizaban lo expertos y adecuados que eran los músicos *costeños* para interpretar este tipo de música. Todo lo anterior se puede resumir en una famosa frase que siempre he escuchado en este contexto: *los costeños tocamos con más sabor que los cachacos*. Desde entonces naturalicé que había una división entre *costeños* y todas las demás personas del interior colombiano, que en la Costa llamamos con el término genérico *cachacos*. Todos estos aspectos, escuchados desde muy niña, los seguí

observando durante mi trabajo de campo para la presente investigación, pero ahora me percaté que se materializaban en diferentes tipos de discursos como los relatos sobre la música realizados por los integrantes de las orquestas, en el folklor, en las estructuras musicales, en el cuerpo y en un sin fin de elementos de la vida cotidiana de Córdoba. Estas pistas me condujeron a analizar toda clase de elementos relacionados a la categoría *sabor* bajo un lente etnográfico, lo que me permitió cuestionar qué se encontraba oculto en el fondo de dicha categoría. Es por esto que en esta investigación me hiciera preguntas como ¿qué es el *sabor*? y ¿qué existe detrás de este término atribuido naturalmente a las personas costeñas del Caribe colombiano? Por esta razón, el énfasis en mi trabajo no está puesto en mostrar las orquestas tropicales que tienen más *sabor* sino, más bien, evidenciar y explicar los discursos (musicales, verbales, escritos y corporales) que se han creado alrededor de esta categoría. Así, uno de los hilos conductores que seguí en toda la investigación fue el porro, género musical considerado por todos los actores sociales como el más *sabroso de Córdoba*. Desde aquí pude leer los discursos anteriormente citados, en donde lo masculino y lo *negro* se materializan a través de algunos elementos en la interpretación del porro. Pero también, en donde el *sabor* se materializa en el cuerpo femenino. Ahora veo que en el fondo el *sabor* es un discurso de género, pero también regionalista, atravesado por discursos raciales conexos a la construcción e imaginarios acerca de lo *negro* y lo *africano*. Sin embargo, tengo que aclarar que no profundicé en la categoría de raza pues no es el objetivo de la investigación. Más bien, entendí el discurso de lo *negro* como un aspecto que aporta al entendimiento de la performatividad del género en las orquestas tropicales.

El *sabor* es un discurso regionalista que considero se relaciona a los proyectos políticos y económicos sentados desde la época colonial en la Nueva Granada. Santiago Castro explica muy bien este proceso en su libro *La Hybris del punto cero* en donde se interesa en preguntarse «por el lugar desde el cual la Ilustración fue leída, traducida y enunciada en Colombia» (2005, p.15).

[...] mi pregunta tiene que ver con la especificidad de la Ilustración neogranadina, es decir, con el lugar particular en el que los discursos de la nueva ciencia fueron re-localizados y adquirieron sentido en esta región del mundo, a mediados del siglo xviii. (*Ibíd.*)

Según el autor, uno de los tantos discursos re-localizados fue el proyecto de la reorganización espacial para el estímulo de la agricultura y el comercio llevado a cargo por la élite criolla colombiana. Para lograr esto los intelectuales se valieron de un soporte científico alimentado por la historia natural y la geografía. Castro analiza la similitud de la enciclopedia de Humboldt con los Atlas económicos de Francisco José de Caldas. Sobre éstos muestra las pretensiones intelectuales de las élites, en donde se evidencia la relación del medio ambiente geográfico y el desarrollo de la vida. De igual modo, muestra como ejemplo al pensador Francisco Antonio Ulloa quien sostenía que la geografía andina era «una influencia positiva sobre el desarrollo moral de las personas» (*Ibíd.*, p. 268).

Ulloa confirma la tesis de Caldas en el sentido de que el clima frío de la cordillera estimula más el desarrollo de la inteligencia que el clima ardiente de las costas. A medida que se va subiendo desde el nivel del mar hasta la cordillera, también aumenta el grado de perfección física y moral de los habitantes. Al nivel del mar encontramos “unos hombres colosales”, pálidos, descarnados y lánguidos, teñidos de color cobre, sin energía ni viveza en sus movimientos, y que apenas parecen estar animados [...] Jamás saldrán de esas regiones de fuego un poeta, un orador, un músico, un pintor, ni ningún genio atrevido, capaz de honrar a su país. En cambio, en las alturas de los Andes todo parece ser diferente. Allí hasta los animales són [sic] más esforzados y corpulentos, los arboles más majestuosos y la vegetación más pródiga que en las regiones cálidas (Ulloa, citado en Castro, 2005, pp.268–269).

Considero que estos procesos, los cuales esencializan las identidades locales, generaron en Colombia dos fenómenos que alimentan a esta investigación pues tuvieron efectos en la música, en el imaginario de los colombianos en general y, por tanto, en los intérpretes de la orquestas. El primer fenómeno al que me refiero son los imaginarios sociales de la música que, según Hernández (2007), se construyen desde el momento colonial al que se refiere Castro. El segundo es el fenómeno de la regionalización del país ocurrido durante el final del siglo XIX e inicios del XX, según Wade (1997) en esta época se detonó la racialización de las diferentes regiones colombianas, hecho que perdura hasta nuestros días. Acerca del primer fenómeno, Oscar Hernández argumenta la existencia de dos imaginarios de la colonialidad musical que operaron en Colombia:

El primero, está basado inicialmente en el punto de vista religioso que marca a *otras músicas* por estar relacionadas con un uso social que se aparta de la moral cristiana [...] Este imaginario se complementó con el ideal de limpieza de sangre, que poco a poco fue construyendo a las distintas prácticas musicales como *índices* de un determinado lugar, una determinada raza o mezcla racial y unas costumbres inmorales y/o abiertamente sexuales [...] De acuerdo con esto existían músicas indígenas, negras y mestizas que se consideraban inferiores a la música europea en virtud del grado de blancura de quien normalmente las producía y consumía [...] El segundo imaginario [...] es el que se desprende de la consolidación de una *ciencia musical*, encarnada específicamente en las reglas de armonía tonal, legitimada científicamente por tratadistas como Rameau. Según este imaginario, un género musical podía alcanzar cierto nivel de legitimidad si hacía uso de progresiones armónicas complejas (ojalá modulantes) y se apegaba a reglas básicas de conducción de voces [...] Otro elemento musical que también estaba mediado por la forma europea de entender el discurso tonal era la relación entre ritmo y métrica. El uso de síncopas y acentuaciones que “amenazaran” la claridad de una organización métrica uniforme era percibido como una particularidad excesivamente local que podía dificultar la comprensión de la música, y reforzaba la idea de que los géneros mestizos podían ser artesanales, pero no artísticos. (2007, p.255)

Por su parte, Peter Wade analiza los problemas y las contradicciones que se generaron en la necesidad de construir un Estado nacional –conducido por los círculos políticos e intelectuales– el cual requería definir una identidad homogénea sobre la heterogeneidad de la realidad colombiana. Así que dichos círculos tenían por delante la tarea de clasificar:

Desde la perspectiva del interior montañoso, el litoral del Pacífico era negro, la región del Caribe (litoral *hinterland*) colombiano era altamente mestiza con proporciones significativas de indios y negros, más allá de la Cordillera Oriental, las selvas de los valles del Orinoco y el Amazonas estaban pobladas por nativos americanos y misioneros [...] en contraste el interior del país era principalmente blanco y mestizo, con alguna población indígena en sitios rurales aislados y algunos negros y mulatos en determinados sectores de los valles interandinos. Este interior del país, especialmente en sus centros urbanos, era el centro del poder, la riqueza, “la civilización” y la blancura. (1997, p.42)

Estos discursos han contribuido a la creación de estereotipos de las diferentes identidades regionales, en general, y en la música de forma particular. Una consecuencia de esto es la

dualidad que existe entre *cachacos* (región andina) y *costeños* de la Costa Caribe. Los primeros son caracterizados como *callados, trabajadores, fríos y blancos* mientras que los segundos como *ruidosos, perezosos, calientes* y asociados con lo *negro*. En cuanto a la música, se dice que los músicos *costeños* poseen un *sabor*, que le es *natural* y por tanto llevado en la sangre, del cual según este discurso *carecen* los músicos *cachacos*. Muchos de estos discursos de *sabor* fueron encontrados en varios niveles como relatos, mitos, canciones, cuerpos, bailes e inclusive estructuras musicales. Una de las características más importantes para poseer *sabor*, según los actores sociales, es haber nacido en alguna parte de la Costa por lo tanto esta característica subsume a otros aspectos culturales importantes como la comida, el habla, la música etc.

A continuación intentaré explicar por qué el *sabor* es un discurso racial y cómo se relaciona esto con la construcción del Estado nacional colombiano. Si por algo se han caracterizado los discursos nacionalistas latinoamericanos, en general, ha sido por la exaltación del mestizaje como símbolo de reconocimiento de la diversidad, lo cual oculta relaciones de desigualdad. Esta idea tuvo repercusiones en los procesos culturales y por tanto en los musicales.

Las músicas indígenas y negras que alimentaron los nacionalismos musicales latinoamericanos fueron utilizadas para recordar a estas comunidades como parte idealista del discurso nacional, mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese Estado-nación. (Madrid, 2010, p.233)

Peter Wade apunta que la «mezcla interracial forma, en muchos casos, la narrativa mítica de la nación» (2008, p.57). Colombia es un ejemplo de este fenómeno en donde el proyecto del Estado-nación se vale del discurso triétnico, esencializando la mezcla de las tres culturas que definen *lo colombiano* (india, negra y europea). Este proyecto se completó a través de la constitución de 1991 con la cual el país se convirtió en un estado *pluriétnico* y *multicultural*, *reconociendo* a las comunidades afros e indígenas. Estos ejemplos pueden constatar en las producciones literarias sobre estudios del folklor en Córdoba.

Los argumentos centrales de los estudios musicales del folklor cordobés se basan en el referido *aporte triétnico* en donde la identidad de lo *indio* es relacionado con las gaitas y los clarinetes, lo *africano* con los tambores, el ritmo y la improvisación y, por último, lo

européo con los instrumentos de viento –dotación instrumental de banda– y las formas musicales conocidas como danzas introductorias en los *porros palitiaos*. Este argumento se reproduce sistemáticamente en el discurso del folklor en todos los niveles, por ejemplo se representan dichas identidades en las distintas danzas de la Costa en donde, en la mayoría de los bailes, la mujer performa a lo *indio* y el hombre a lo *negro*.

Si bien todas estas construcciones raciales –las cuales se gestaron durante la colonia– se relacionan a los imaginarios sobre lo *caribeño*, considero que dichos discursos no son exclusivos del *sabor*. El *sabor* también se encuentra construido sobre las identidades locales cordobesas las cuales enfatizan performatividades relacionadas con la producción económica ganadera, reiteradas a través de metáforas que encontré en el discurso de los actores, como es la relación del toro con la música.

Por último, cabe decir que el *sabor* en la presente investigación es una categoría local pero de igual forma es una categoría de análisis con la cual leí performatividades de género. En palabras de la filósofa feminista Judith Butler:

[...] la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. (2011, p.58)

En este sentido, Butler sostiene que las normas que dictan al sexo se manifiestan de manera performativa y, a la vez, posibilitan su materialidad en los cuerpos. Asimismo, el *sabor* es un discurso performativo que ordena cuerpos a través de la música, el discurso verbal y el baile. En este sentido las normas son reactualizadas en los sujetos y es esto lo que Butler denomina la *dimensión performativa*, así «[...] la construcción es precisamente la reiteración forzada de normas» (2002,p.145). Agrega que, de igual forma:

[...] lo performativo funciona para decir lo que declara. Como prácticas discursivas (los ‘actos’ performativos deben repetirse para llegar hacer eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva. (*Ibid.*, p.163)

En suma, la pregunta y la tesis que me han guiado en esta investigación son las siguientes:

¿Cómo se performa el género a través de la categoría sabor en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia?

Esta tesis plantea que el género se performa, a través de un *dispositivo de sabor*, en diversas prácticas de la vida cotidiana cordobesa, en la performance de las orquestas tropicales, en las estructuras musicales, en el discurso sobre la música, en el cuerpo y el baile, en los mitos y en el folklor y la historia. Se performa en la vida cotidiana mediante relaciones heteronormativas que se materializan en los cuerpos femeninos y masculinos –e inclusive en los cuerpos no normativos–. Estas relaciones las he leído durante ocasiones performáticas específicas es decir las fiestas cordobesas –Feria y Reinado de la Ganadería, Corralejas, Fiestas del Río, en las participaciones e historia de las orquestas– pero también en el discurso sobre la cultura en general. En las ocasiones musicales como matrimonios, quinceañeros, bautizos, entre otros se me revelaron dichas performatividades a través del baile de la audiencia, la música y la puesta en escena de las orquestas mismas. Asimismo, se performan en algunas estructuras musicales del porro, éstas están íntimamente relacionadas a la identidad masculina y, también, a algunos aspectos de lo *negro*. Además, encontré metáforas las cuales comparaban la *fuerza* de los toros con los músicos *buenos* lo cual relaciona al *sabor* con el universo ganadero. Así lo *negro* y el universo ganadero se encuentran vinculados a lo masculino mediante la metáfora de la *fuerza*. Por su parte, el *sabor* se materializa en el cuerpo femenino a través el baile y la imagen de la industria fonográfica. Por esto, dicha materialización la leí en el cuerpo de una mítica bailadora de fandango cordobesa y en los cuerpos femeninos durante la performance de las orquestas a través de algunos movimientos codificados como *sabrosos* en el baile del porro, los cuales enfatizan las partes sexuales femeninas. Asimismo, leí cómo la industria de la música tropical ha explotado el cuerpo femenino a través de imágenes eróticas y sensuales. Este aspecto se evidencia en las orquestas a través de los testimonios en donde se ratifica la contratación de bailarinas o *garotas* para el mismo fin. Esto conlleva a que su cuerpo sea visto como un objeto de deseo –masculino–.

II. CONTEXTUALIZANDO LA TEORÍA DE LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO

Esta investigación parte de las reflexiones sobre la performatividad de género realizadas por la filósofa Judith Butler.¹ Una de las claves de lectura para entender su teoría es el artículo *Actos performativos y constitución del género un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, en donde la autora cuestiona la forma de cómo los estudiosos de la teoría fenomenológica de los actos dan por sentado que existe un agente electivo antes del lenguaje, es decir un yo ante de los actos. Para Butler los actos, más allá de constituir la identidad de los actores, se constituyen como una creencia. Partiendo de esto, propone pensar al género como un efecto performativo, es decir que:

[...] no hay una identidad pre-existente que pueda ser la vara de medición de un acto o atributo; no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como una ficción regulativa. (Butler, 1998, p.310)

Lo anteriormente dicho está íntimamente ligado a la filosofía del lenguaje, de la cual Butler echa mano, específicamente a las teorías de John Austin y Jacques Derrida. El primer autor desarrolló la teoría de los actos de habla en su libro *Cómo hacer cosas con las palabras*, publicado en 1962, en donde propone la existencia dos tipos de enunciados: constatativos y performativos o realizativos. Los primeros son aquellos de los cuales se puede decir que son verdaderos o falsos. Los segundos son los que producen un acontecimiento y, por esto, una realidad, a estos enunciados no se les puede considerar como verdaderos o falsos sino, más bien, si tienen éxito o fracasan. A Butler estos últimos le funcionan para pensar los enunciados de género, ejemplificando en el contexto cuando ocurre un nacimiento y se enuncia que un cuerpo *es* niña o *es* niño. La autora explica que dicha enunciación no es descriptiva exactamente pues lo que se está produciendo es una realidad.

¹ No haremos un estado del arte del género pues no es necesario para la presente investigación, sin embargo recomiendo ampliamente consultar para esta finalidad a Marta Cabrera y Liliana Vargas Monroy (2014, pp.19–37) *Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos*.

En su artículo *Firma, acontecimiento contexto* el segundo autor, Jaques Derrida (1971), explica el concepto de iterabilidad desde la escritura². Argumenta que para que una «comunicación escrita» pueda perdurar o ser legible, a pesar de la ausencia de un destinatario, es necesario su repetición o reiteración. Así, en palabras del autor «una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura» (1971, p.9). El término de iterabilidad consiste en que el éxito o el fracaso de un performativo va a depender de la posibilidad de ser citado. Así, la acción de ser citado continuamente es lo que marca la probabilidad de que tenga fracaso o que tenga éxito un enunciado. La noción de iterabilidad ayuda a Butler (2012) a entender lo performativo en el sentido de que es a través de ésta como se logra la materialidad de los cuerpos (p.112).

A riesgo de parecer reiterativa, yo sugeriría aquí que la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada *por* un sujeto; esta repetición es lo que habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto. (*Ibíd.*, p.145)

Otra de las disciplinas de la cual Butler alimenta su teoría es la antropología simbólica, particularmente el concepto de performance desarrollado por Víctor Turner. En el libro *La Antropología del performance* da cuenta, a través de su trabajo de campo, cómo en la sociedad ndembu del noroeste de Zambia, en África Central, existen grupos sociales que atraviesan por experiencias dramáticas llamadas por Turner *drama social*.

En efecto, propuse la categoría descriptiva analítica de ‘drama social’ para estudiar situaciones sociales en conflicto. (Turner, citado en Díaz Cruz, 2015, p.76).

El nombre de dicha categoría, según Richard Schechner, lo retoma de «la terminología teatral para describir situaciones no armónicas o críticas» (1985, p.106). En palabras de Turner, el *drama social* son «unidades no armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto» (*Ibíd.*, p.107). Dicho de otro modo, el drama lo observa en el surgimiento de las crisis de la vida cotidiana y, por lo tanto, afirma que si la vida misma es un teatro el *drama social* es un *metateatro*. Cabe decir que todo lo anteriormente

²La escritura es entendida para Derrida como un acto de repetición en donde no necesariamente se refiere al hecho de dejar plasmado un texto sobre un objeto material, sino a la idea de que todo hecho cultural es escritura por su condición de repetitividad –iterabilidad– y, por tanto, puede ser leído como un texto.

dicho se experimenta a partir de rituales en las diferentes sociedades. Para Turner el rito es un «[...] performance, una secuencia de actos simbólicos [...]» (p.107). Butler, basada en la consigna de Turner, afirma que «una acción social requiere una *performance* repetida» (1998, p.307) y, por esto, se concentra en que «[...] la acción de género exige una actuación *reiterada* [...]» (2007, p.273). Es decir, el género no es una identidad estable y estática sino, más bien, la reiteración estilizada de actos a través del tiempo (*Ibíd.*, p.274).

Lo expuesto hasta aquí da cuenta del carácter interdisciplinario de la teoría de la performatividad que, a mi modo de ver, es uno de los principales aportes de Butler a los estudios del género.

III. TRABAJOS DE GÉNERO Y MÚSICA EN COLOMBIA

La literatura que existe en Colombia acerca de la investigación musical y el género³ como categoría de análisis social, y en particular acerca de orquestas tropicales, es realmente escasa. Sin embargo, ha existido un interés particular en algunas investigadoras colombianas sobre este tema. Tal es el caso de Alejandra Quintana, musicóloga que ha demostrado interés en trabajar, bajo la categoría del género, la visibilización del papel de la mujer en la música. En uno de sus escritos, *Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico* (2004), apunta a un análisis acerca del lenguaje musical del romanticismo alemán del siglo XIX, enfocándose en algunas de las miniaturas para piano de dicho periodo, con el fin de relacionarlas con las características instrumentales y la expresividad, magia, efusión, irracionalidad y sentimiento del género femenino las cuales son atribuidas simbólicamente y asumidas como naturales. Siguiendo con los trabajos de Quintana (2009a), en su artículo *Festivales de música de gaitas en Ovejas y san Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres*, que se encuentra en el compilado de *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*⁴, cuestiona las desigualdades de género entre hombres y mujeres en los Festivales de música de gaitas de

³ En este trabajo no se realiza un estado del arte de música y género pues hay textos muy buenos para este fin. Recomiendo consultar Fred E. Maus (2011, pp.317–329) *Music, gender, and sexuality*.

⁴ Esta obra es una síntesis del tercer capítulo de su tesis de grado titulada *Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica*, presentada para obtener el grado de maestría en estudios de género de la Universidad Nacional de Colombia.

San Jacinto, Ovejas. Según la autora, esto impide que los pocos grupos que existen de mujeres puedan participar en los mismos términos de igualdad con los grupos de hombres.

Siguiendo el recorrido de los trabajos de género y música en Colombia, el libro *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros* (2012) es un compilado en donde se reúnen diversos trabajos como ensayos, artículos y entrevistas dirigidos por las investigadoras Alejandra Quintana y Carmen Millán de Benavides. El interés de este trabajo es dar a conocer la participación de las mujeres en la música en Colombia y analizar los roles y relaciones de género que giran en torno a este fenómeno. Dichas autoras hablan desde la visibilización, contribución y creación de las mujeres en la historia musical colombiana⁵ en diferentes prácticas musicales de Colombia. El objetivo central de su trabajo es abrir las posibilidades de investigación en la musicología de género, que a su vez es problematizado desde el feminismo, teoría del género y la musicología *queer*. También, mencionaré el artículo de Quintana (2009b) *Si no está en juego la vida, sólo es cosa de folclor. Las décimas de Mery Suescúm*, en donde la autora analiza las relaciones de poder acerca del dominio masculino en el concurso de décimas del Festival de gaitas en Ovejas, Sucre. Por último, trabajos que aunque no se hayan dedicado a este tema en especial resaltan la importancia de abordarlos en sus trabajos. Dentro de estos se encuentra el de la etnomusicóloga canadiense Lise Waxer (2002) con su libro *The city of musical memory* acerca de la salsa en Cali.

Considero que los trabajos mencionados anteriormente tienden a ver el género como sinónimo de mujer, categoría que conceptualiza a la identidad femenina como un sujeto homogéneo esencialista y universalizante. De acuerdo con Butler dicha categoría descontextualiza el análisis político de la clase, la raza, la etnia y otras relaciones de poder que constituyen una supuesta identidad. Asimismo, la distinción que se hace del sexo/género da por sentado que el sexo es natural siendo que «quizás esta construcción denominada ‘sexo’ esté tan culturalmente construida como el género [...]» (2007, p.55).

⁵«Presentamos en conjunto el trabajo productivo de las mujeres en la música. Vale la pena recalcar que más allá del trabajo reproductivo –reconocido como el único posible en las sociedades patriarcales–, es necesario examinar, como aquí se hace, el trabajo creador en ensayos que dan cuenta de mujeres que han cantado, interpretado el piano, apropiado repertorios, contribuido al gozo de espacios comunitarios y compuesto obras ejecutadas por intérpretes en diversos lugares del mundo, empleando lenguajes contemporáneos. De igual manera, se registran los impedimentos que continúan truncando la libre participación de las mujeres en la música. (Quintana y Millan: 2012, p.19)

IV. MARCO TEÓRICO–METODOLÓGICO

Realizada la contextualización de la teoría de la performatividad de género, abundaré en aspectos importantes de ésta para la concreción de la presente investigación. En el libro *El género en disputa el feminismo y la subversión de la identidad*, publicado en 1999, Butler define al género como un acto performativo, sin embargo:

Este no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente. (2007, p.17)

Los actos performáticos no son estables ya que se inscriben a partir de cierta estilización de normas las cuales se instauran en los cuerpos. Es decir, el género es un hacer que se performa a través de la repetición. En este sentido, entiendo que el género construye cuerpos, relaciones de deseo, identidades y prácticas. De igual modo, para el desarrollo de su teoría echa mano de la categoría *norma* o *normatividad*.

Suelo utilizar “normativo” de una forma que es sinónima de “concerniente a las normas que rigen el género”; sin embargo, el término “normativo” también atañe a la justificación ética, cómo se establece, y qué consecuencias concretas se desprenden de ella. (2007, p.25)

Dicha categoría la retoma del filósofo Michel Foucault [1975] quien piensa a la *norma* como uno de los instrumentos de poder analizada a lo largo de su obra. El efecto que crea una supuesta sustancia detrás de las identidades de género, afirma Butler, no es más que el efecto de la repetición constante de las *normas* y los enunciados de género. Mediante esta premisa muestro cómo las identidades de género se reproducen en el interior de las orquestas tropicales de Montería. Así, estas identidades se van produciendo a partir de los discursos de *sabor* y, por lo tanto, éstos últimos son el hilo conductor de análisis en esta investigación.

Cabe destacar que Michel Foucault, en su libro *La historia de la sexualidad I* [1976] profundiza y aporta a la teoría feminista la noción de *práctica discursiva*. Dicha categoría permite ver que no existen individuos que sean anteriores a la propia práctica de los discursos. Es decir que los individuos se constituyen en el interior de esas mismas *prácticas discursivas*. Además, Butler coincide con Foucault en el sentido de que el discurso tiene un

efecto sobre los cuerpos pues se inscribe dentro de éstos. Entonces, la autora entiende los actos de habla como actos corporales, es decir el discurso es un acto corporal lo que significa que también es performativo. Asimismo afirma que los actos, gestos y movimientos son performativos pues la identidad que se quiere afirmar son invenciones prefabricadas las cuales se preservan a través de signos corpóreos.

Significa que el acto se redobla en el momento del habla: existe lo que se dice, pero existe también un modo de decir que el "instrumento" corporal de la enunciación realiza. (Butler, 2004, p.30)

Por todo lo dicho, para este trabajo fue de gran importancia haber tenido en cuenta el papel que desempeña el cuerpo en la problemática de mi investigación. A continuación expodré un poco acerca de este punto central que es el cuerpo.

El cuerpo

Como he señalado, la performatividad de género no puede ser entendida sin el papel que desempeña el cuerpo dentro de los discursos. Por lo tanto el cuerpo es un punto central para entender la materialización de los discursos de *sabor*. Según Ana Martínez Barreiro (2004) el cuerpo fue por mucho tiempo invisibilizado en el campo de la teoría social. Es decir, sólo se tenían en cuenta los aspectos biológicos y fisiológicos de su estudio excluyéndolo como elemento para el análisis de la cultura. Por esta razón, el cuerpo no era digno de ser objeto de estudio de las ciencias sociales. Uno de los ejemplos más conocidos de esta problemática es el dualismo cartesiano (cuerpo–mente) característico de la sociedad moderna occidental.

[...] creían que el ‘cuerpo’ es una materia inerte que no significa nada o, más concretamente, que significa un vacío profano, el estado de la caída: engaño, pecado, las metáforas premonitorias del infierno y el eterno femenino. (Butler, 2007, p.254)

Elsa Muñiz (2010) afirma cómo a partir de esta idea surgieron diferentes corrientes de pensamiento las cuales tenían la intención de explicar la relación entre cuerpo y razón, cuerpo y espíritu o cuerpo y alma. Con el nacimiento de la modernidad capitalista se desarrolló una forma dominante de relación de los individuos con el cuerpo, mediada justamente por la relación productiva del capital. Según Bolívar Echeverría el cuerpo:

[...] es convertido en un *instrumento animal* de una sola y peculiar manera de estar en él, la de una apropiación del mismo dirigida a reproducirlo en calidad de medio para un afán productivo sin principio ni fin. (1997, p.181)

El cuerpo ha sido un tema problematizado por muchos teóricos importantes. Uno de ellos es el citado filósofo Michel Foucault quien enfocó parte de sus estudios en mostrar cómo las relaciones de poder tienen efecto sobre los cuerpos y, al mismo tiempo, cómo éstas funcionan a través de *disciplinas, dispositivos, prácticas y discursos*. Por esta razón el poder «es considerado, desde el pensamiento foucaultiano, como parte de las micro-prácticas de la vida diaria» (Muñiz, 2010, p.30). En su libro *Vigilar y Castigar*, publicado en 1975, afirma que:

[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (Foucault, 2002, p. 18).

También el sociólogo Pierre Bourdieu se interesó en el análisis del cuerpo, lo que le permitió estudiar fenómenos como la clase, el gusto y el sexo desde la corriente estructuralista francesa. Mediante la creación de una serie de categorías coloca en diálogo a todas sus obras, me refiero a conceptos como *habitus, disposiciones, campo, prácticas y actos*. El cuerpo es para Bourdieu el punto en donde los dogmas y doctrinas –creencias– son instituidos a partir de la *doxa* (2007, p.111).

De igual forma, el cuerpo ha sido fundamental para problematizar el asunto de las construcciones asimétricas entre los sexos dentro de los estudios de género y la teoría feminista. El cuerpo es, según Barreiro (2004), «el lugar de la cultura, de socialización con normas distintas para cada uno de los géneros» (p.134). De igual modo, para David Le Breton el cuerpo no existe sin que el ser humano lo construya culturalmente (2002, p.27). Butler afirma en su libro *El Género en disputa* que «el “cuerpo” es en sí una construcción, como lo son los múltiples “cuerpos” que conforman el campo de los sujetos con género» (2007, p.58). Asimismo, considera que sin la estilización del cuerpo el género no puede crear sus efectos, por lo tanto el efecto del género «debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la

ilusión de un yo con género constante» (*Ibíd.*, pp.273–274). También, en su libro *Cuerpos que importan* (2002) profundiza en las normas reguladoras del sexo y cómo éstas actúan performativamente estableciendo la materialización de los cuerpos. Así para Butler el cuerpo no es un punto muerto para el entendimiento del género sino, más bien, es el poder de estos discursos hecho cuerpo.

Cuerpo y baile

Para esta tesis fue muy importante la relación entre cuerpo y baile porque me ayudó a comprender los significados y sentidos de los gestos y movimientos durante las performances de las orquestas tropicales. Además de que me permitió ver cómo se van construyendo las relaciones de género a partir de estos dos elementos. El antropólogo y musicólogo brasileño Thiago de Oliveira Pinto señala que:

En el ritual la relación entre música y danza revela mucho del significado y de la importancia de los preceptos religiosos y del mito. Aquí también el cuerpo es soporte de símbolos, el cuerpo, sin embargo, actúa y se mueve. (2001, p.232)

Por su parte el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2008) apunta que lo sonoro y la danza son puentes que transmiten conglomerados sígnicos que refieren a la cultura de interés. También que el baile transmite memorias corporales que ponen en escena valores y normas establecidas al interior de la cultura. Diana Taylor llama a esta memoria *repertorio* el cual es definido de la siguiente manera.

[...] consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia; la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y forma parte de esa transmisión. (2011, p.14)

Además de existir toda una transmisión de significados y memorias a través de los cuerpos en movimiento es importante recalcar que los actos corporales están todo el tiempo reiterando o actualizando *normas* de ser y estar en el mundo y, por ende, relaciones de género.

Dispositivo

En la presente investigación me he basado en el *dispositivo* foucaultiano para plantear que el *sabor* está conformado por discursos heterogéneos los cuales conforman una unidad que, a su vez, reiteran las relaciones de género. Para comprender el *dispositivo* he acudido a diversas fuentes pues Foucault difícilmente ofrece una definición de éste en una obra específica. En el libro *Saber y verdad* (1991), por Julia Varela y Fernando Álvarez, es en donde Michel Foucault ofrece una entrevista que revela la pertinencia metodológica del *dispositivo* para mi investigación. Señala cuatro puntos principales que lo conforman, siendo una a) red heterogénea de discursos, la cual revela la b) naturaleza del vínculo, al tiempo que c) responde a una urgencia y d) se compone de una génesis.⁶ Todos estos aspectos están insertos en una red de poder y, al mismo tiempo, relacionados al saber condicionante. En resumen el *dispositivo* funciona como «[...] estrategias de relaciones de fuerza» (p.130).

Asimismo, Michel Foucault muestra en sus libros *Historia de la sexualidad I* (1998) y *Vigilar y castigar* (2002) un profundo análisis en donde explica cómo se desarrolla el *dispositivo* de la sexualidad de las sociedades occidentales modernas del siglo XVIII, y los *dispositivos* de disciplinamiento europeos a través de las prácticas de castigo, tortura y religiosas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Por último, señalaré un compilado valioso realizado por George Canguilhem (1999), maestro del pensador, llamado *Michel Foucault, filósofo* en donde analiza el pensamiento del intelectual. En uno de los ensayos del compilado, titulado *¿qué es un dispositivo?* escrito por Gilles Deleuze, define de manera general al *dispositivo* como «[...] una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal [...]» (p.155) en donde, a manera de metáfora, interpreta varias de sus dimensiones a través de «curvas de visibilidad y curvas de enunciación» (*Ibid.*). Se refiere a la primeras como líneas de luz que forman diversas imágenes del *dispositivo* y a las segundas no como «sujetos ni objetos, sino [como] regímenes que hay que definir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable» (*Ibid.*, p.156). La tercera y última dimensión que señala es que «un dispositivo implica líneas de fuerza», es decir que es un rectificador de las relaciones de poder y de saber que se interconectan para conformarlo como tal.

⁶Para mayor profundidad de dichos aspectos ver el capítulo cinco de esta tesis.

Otras herramientas teóricas

Si bien la espina medular que sustenta este trabajo es la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, esta investigación dialoga con varios teóricos quienes alimentan dicha teoría. Uno de estos autores es Pierre Bourdieu quien profundizó en los conceptos de *habitus*, *campo* y *doxa*.

Habitus y campo

Hay que tener en cuenta que detrás de la noción de *habitus* Bourdieu está cuestionando la tradición de la filosofía intelectualista de la acción, logrando proponer «[...] una teoría de la práctica como el producto del sentido práctico, un “sentido del juego” socialmente constituido» (2005,p.180). Una de las definiciones que nos ofrece sobre el *habitus* comprende:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a sus meta sin suponer el propósito consiente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (2007, p.86)

En otras palabras, el *habitus* es la interiorización de las relaciones de fuerza producidas en la cotidianidad las cuales generan prácticas individuales y colectivas (p.88). Asimismo relaciona al *habitus* con la noción de *campo* el cual lo define como:

Una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera). (2005, p.150)

A lo largo de su obra compara al *campo* con un juego en donde las relaciones de cada jugador constituyen la estructura de dicha categoría. También, afirma que el *campo*

estructura al *habitus* pues ambos construyen relaciones de sentido y, por tanto, se complementan. A su vez, Cecilia Flachsland contextualiza la importancia complementaria de dichas categorías señalando que el *campo*, en analogía a un juego, y el *habitus*, como las estrategias del jugador, funcionan de manera sistematizada. Afirma que para que el juego funcione tendría que existir una «sintonía ontológica» entre el *campo* y *habitus*.

La sintonía entre el campo y el habitus es lo que permite construir el consenso que legitima el orden social. Así como el jugador acepta las reglas del juego para que éste pueda realizarse, el agente acepta las reglas del campo donde opera para que éste pueda perdurar. (2003, p.55)

En suma, para que se mantenga el *habitus* tiene que existir un *campo* determinando en donde los ordenamientos y las prácticas sociales se reproduzcan.

Doxa

Pierre Bourdieu define al concepto de *doxa* como las cosas que se dan por sentado en el mundo y que son incuestionables. Por ejemplo la violencia simbólica a la que se someten las mujeres en la Costa es una *doxa*.

Pienso en particular en esa especie de agorafobia socialmente constituida que lleva a las mujeres a excluirse a sí mismas de todo un espectro de actividades y ceremonias públicas de las que están estructuralmente excluidas (de acuerdo con las dicotomías público/varón versus privado/mujer), especialmente en el dominio de la política formal. (2005, p.121)

Pero también, la *doxa* es la relación entre el *campo* y el *habitus* la cual se lleva a cabo en la práctica. En palabras de Bourdieu es «esa muda experiencia del mundo como algo que se da por sentado y que el sentido práctico procura». (2007, p.111)

V. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO Y CONTENIDO DE LA TESIS

Esta investigación es centralmente etnográfica aunque también combina algunas técnicas historiográficas. El trabajo de campo lo comencé en el año 2014 y se extendió hasta el 2016, tiempo en donde utilicé la observación participante, entrevistas a profundidad, entrevistas por medios electrónicos, grabaciones de campo e investigación documental la cual incluyó consultas hemerográficas, fonográficas y bibliográficas. Las estancias que

realicé en Montería, Córdoba, tuvieron lugar en los meses de junio y julio de 2014, julio, agosto, septiembre, octubre y diciembre de 2015 y enero de 2016. Específicamente, asistí a diferentes eventos con las orquestas tropicales como ensayos, fiestas en donde son contratadas y entrevistas programadas. De igual modo, hice visitas a varios integrantes de éstas quienes viven fuera de Montería en localidades como Sahagún, San Pelayo, Cereté, Carrillo y Ciénaga de Oro con el fin de realizar entrevistas a profundidad.

Es importante recalcar la experiencia que viví como *insider* de la cultura que me vio nacer, pues esto condicionó a hacer una lectura particular de los datos. Por esto debo confesar que todo el tiempo fue como una especie de prueba personal –una de las más difíciles que he vivido– sobre todo por las reflexiones a las que me condujo estudiar el tema que escogí. Esto lo digo porque de algún modo yo reproducía también los discursos de lo *costeño*, de lo *Caribe* y, por supuesto, del *sabor* que hoy día pongo en tela de juicio y sobre la mesa. También, tengo que decir que en cuanto a las relaciones de poder que atraviesan al género –observadas y experimentadas en la familia, colegio, universidad, etc.– sentía que pasaba algo desde pequeña, pero al carecer de un lente teórico que me guiara y explicara por qué sucedía esto y a qué respondían estas prácticas no lo lograba comprender.

De igual modo, es importante apuntar que durante la estancia de campo mi presencia generaba muchas inquietudes entre los músicos que me conocían, como también los que no me conocían. Hubo ocasiones en que me preguntaron por qué estaba tan interesada en la música tropical y para qué me iba a servir estudiarla, mientras que otros me felicitaron por tener la iniciativa de prestar atención a las orquestas y su música. Otros señalaron, reiteradas ocasiones, que era mejor estudiar la *música autóctona* de Córdoba refiriéndose a las bandas. En fin, hubo un conjunto de inquietudes y recomendaciones que muchas ocasiones me hicieron sentir como si ellos me vieran como una reportera que luego iba a sacar notas periodísticas de la música de Córdoba o algo por el estilo.

También, tengo que decir que muchos lazos de amistad y compañerismo nacieron en estas estancias. Se fortalecieron en la medida que transcurría el trabajo de campo en los diferentes momentos como comidas, encuentros, helados, tintos, ensayos, conciertos y rumbas. A mi forma de ver, estas relaciones son el crisol de esta investigación. Gracias a estos lazos se profundizó en el entendimiento de los sentidos y significaciones que le dan

los seres musicales protagonistas de esta práctica musical. A continuación voy a explicar cómo se analizó el género a través de la categoría *sabor* en cada capítulo. El texto se compone de dos partes divididas en cinco capítulos. La primera parte conformada por los dos primeros capítulos y en la segunda los tres últimos.

En el capítulo uno realicé una contextualización de aspectos demográficos tanto de la región Caribe como de Córdoba y Montería. Asimismo, recalqué la importancia de una de las principales actividades económicas de Córdoba: la ganadería, echando mano de algunos investigadores que han estudiado dicho fenómeno. De igual forma, recorro a la explicación de algunas festividades locales (corralejas, Feria y Reinado Nacional de la Ganadería). La ganadería está relacionada con performatividades masculinas que se revelan en el discurso sobre la música a través de metáforas como lo *bravo* relacionadas a la *fuerza* del toro traducidas por los actores como buenos músicos. También, di cuenta del contexto etnográfico de las orquestas tropicales monterianas alimentado de un breve acercamiento histórico. De igual modo, caractericé las prácticas de los actores sociales dentro de la performance musical y expliqué cómo se lleva a cabo una de las ocasiones más emblemáticas en donde son contratadas las orquestas: los matrimonios. Dentro de dicho contexto quise señalar que el propio performance tiene un momento de muy alto *sabor* conocido como la *hora loca*.

Respecto al discurso musical, en el segundo capítulo, recurrí al análisis de algunas acepciones musicales –estructuras musicales– y, también, al discurso de los músicos sobre la interpretación del porro, ya que dicho género es el más *sabroso* según la cultura. Además, me di cuenta que muchos de dichos aspectos apelan a las identidades raciales – *indio, negro y europeo*– que tomó Colombia para consolidar su narrativa nacionalista. Estas identidades se performan localmente a través del discurso verbal de los músicos acerca del *sabor* en el porro con sus respectivas estructuras musicales. Por esto, quise contrastar los datos etnográficos y el folklor cordobés con la finalidad de dar cuenta cómo éste reitera dichos discursos hegemónicos. Así pues, según los datos etnográficos, los elementos que hacen *sabroso* al porro son: el fraseo, los adornos, la clave (síncopa y contratiempo) y la bozá o el mambo. Asimismo, tengo que decir que las identidades mencionadas se reiteran con agudeza en los elementos como la clave y la bozá. Por ejemplo, en la clave se performa

la identidad *negra* y en la bozará el aporte *indio* y *negro*. No obstante, en el discurso de los músicos se reitera el *sabor* de forma natural apelando, de manera general, a esta supuesta herencia *negra*. Dicha identidad *negra* está construida sobre lo masculino y puede leerla a través de la noción de *fuerza* también relacionada al mundo ganadero cordobés.

Respecto al discurso del *sabor* en el cuerpo, en el tercer capítulo, recurrí a estudiar una fandanguera mítica de Córdoba: María Barilla. Dicha figura mítica es caracterizada por su excelsa forma de bailar porros y fandangos. En varios documentos y testimonios encontré que es el *sabor hecho cuerpo* o la *humanización del porro*. Para lograr esto recurrí a analizar diversas variantes de publicaciones folklóricas locales que a continuación menciono: *Cultura del porro: su identidad folclórica* de Augusto Amador (2000), *María Barilla Sol de Medía Noche* de Lelis Enrique Movilla Bello (2000) y el *Diccionario cultural de Córdoba* de Juan Santana (1993). De igual forma, encontré variantes en los libros *Historia doble de la Costa*, tomos II y IV, del sociólogo Fals Borda (2002) [1981] (2002) [1986]. Cabe decir que también me apoyé en testimonios etnográficos junto con documentación hemerográfica y todo documento que estuviera relacionado al mito. De igual modo, para analizar los movimientos de los cuerpos femeninos dentro del performance me basé en videograbaciones, entrevistas, observación directa y transcripciones de las videograbaciones. Logré grabar alrededor de diez performances a los cuales fui invitada por los directores de las orquestas durante el trabajo de campo.

En cuanto al análisis del *sabor* a través de la imagen y el espectáculo del cuerpo femenino en las orquestas, en el cuarto capítulo, quise mostrar un contexto general de cómo se ha ido construyendo dicha imagen a través del cine. Con esto intento mostrar cómo la música tropical colombiana hacía parte del escenario sonoro en la época de oro del cine mexicano. De igual forma, cómo la mercantilización de la imagen femenina fue en un inicio explotada en las caratulas de los L.P. de la música tropical colombiana. Por último, expongo cómo esta imagen corporal de la mujer, en las orquestas tropicales, es explotada a través de las bailarinas o *garotas* traídas de otras ciudades de la Costa. Y también, cómo las tecnologías de belleza permiten mantener el ideal estético de la corporeidad femenina *costeña* –centrada en los grandes volúmenes de las partes sexuales– apelando a un imaginario *negro* el cual se performa a través de los cuerpos.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Por último, leí en el quinto capítulo todos los discursos heterogéneos mencionados a lo largo del trabajo como un *dispositivo* de género. Dicha herramienta teórica foucaultiana me permitió entender los diversos discursos del *sabor* como una unidad.

PARTE I

CONTEXTO Y DISCURSO MUSICAL

El objetivo de esta primera parte es dar cuenta del contexto etnográfico tanto del lugar de estudio como de las orquestas tropicales apoyándonos de datos socios históricos, económicos, demográficos y fotográficos. También, el estudio de las estructuras musicales en relación a los significados atribuidos a éstas lo que nos permite observar cómo se performa la categoría *sabor* en el porro –género musical privilegiado de las orquestas tropicales de Montería–. Además, indagar en la construcción discursiva del *sabor* en el ámbito de la academia y la vinculación de los aspectos raciales en torno a lo *negro*. Estos últimos relacionados con el campo semántico en torno al mundo ganadero de Córdoba, lo cual revela performatividades masculinas a través de la metáfora de la *fuerza*. Todo lo dicho permite proponer cómo lo masculino se performa a través de todos los campos semánticos mencionados apoyado en conceptos teóricos como el *habitus* y el *campo*.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZANDO

Colombia es un país que, al igual que muchos en el mundo, se caracteriza por ser diverso culturalmente. Esto se debe a la gran cantidad de pueblos y al complejo proceso de *mestización*⁷ que probablemente venga de tiempos precolombinos y el cual se agudizó en la Colonia. Más tarde, la estrategia de la élite colombiana caracterizó al proceso colonial con el fin último de blanquear al país. A pesar de esto consideramos que este mestizaje es un fenómeno inacabado que está en constante transformación, produciendo diversas formas culturales en el país.

Ante la probabilidad que dejó el siglo XVI de que, borradas de la historia las grandes civilizaciones indígenas de América, la Conquista, desatendida ya casi por completo por la corona española, terminara desbarrancándose en una época de barbarie, de ausencia de civilización, esta población de indios integrados en la vida citadina virreinal llevó a cabo una proeza civilizatoria que marcaría de modo fundacional la identidad latinoamericana: reactualizó el recurso mayor de la historia de la cultura, que es la actividad del mestizaje. (Echeverría, 2008, p.32–33)

Sin embargo, como consecuencia del proyecto del Estado-nación, la imagen de Colombia se ha construido sobre estereotipos, esencializando las tres culturas discursivas: europea, negra e india. Dicha esencialización ha ocultado la migración de diversas culturas del mundo que se han integrado a la cultura colombiana. Por ejemplo, en la región Caribe, donde se ubica nuestro objeto de estudio, existe una importante migración sirio-libanesa. Cabe decir que a este grupo se le denomina localmente como *turcos*. Acerca de este último apelativo la historiadora Ana Milena Rhenals afirma que «inicialmente el término se convirtió en una herramienta de ataque, utilizada casi siempre por los comerciantes nacionales, para descalificar al inmigrante sirio-libanés» (2013, p.192). En palabras de Peter Wade:

Colombia es un país de regiones y los contrastes más fundamentales en el sentido de ubicación del colombiano están entre el interior andino, las costas tropicales y la selva amazónica. (1997, p.78)

⁷Por cuestiones de facilidad y claridad en la lectura, todos los conceptos teóricos y categorías locales serán escritos en *itálicas* únicamente cuando aparezcan por vez primera en cada capítulo –y cuando la argumentación así lo amerite–, en adelante se anotarán igual que el cuerpo del texto.

1.1. LA REGIÓN CARIBE

Bañada por el océano Atlántico la zona cultural del Caribe se ubica en la parte noroccidental de Colombia. Según el historiador Fabio Zambrano (2000), este espacio se localiza en la parte sudamericana la cual abarca la zona ecuatorial en donde se encuentran diversidades de climas por la presencia del mar y los vientos. El Caribe colombiano está conformado por los departamentos Magdalena, Bolívar, Atlántico, Sucre, Cesar, Guajira, Córdoba y el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Dicha región cuenta con tres principales ciudades que son Cartagena, Barranquilla, Santa Marta y las islas de San Andrés y Providencia. Según Alberto Abello:

[...] la geografía del Caribe colombiano incluye los golfos del Darién y de Urabá cuya jurisdicción corresponde a dos departamentos, Antioquia y Chocó, que se consideran parte de otras regiones de Colombia. (2001, p.81)

Dicho autor muestra que durante las primeras décadas del siglo XX la única vía de comunicación del Caribe con el interior del país era el río Magdalena. Sin embargo, en aras de modernizar al país, y con interés de explotación de productos naturales por parte de empresas extranjeras alrededor de 1887, se dio apertura a las construcciones ferroviarias, tal como el ferrocarril de Santa Marta, protagonista de las transportaciones de banano. Una de las organizaciones que estuvo a cargo de la explotación bananera en este tiempo fue la empresa norteamericana United Fruit Company.⁸

Abello, citando a Meisel, apunta que esta región ha estado en desventaja frente al interior colombiano y una prueba de ello «es que entre 1918 y 1929 en esta región apenas se invirtió 3,8% de los recursos nacionales destinados a la infraestructura de transporte [...]» (2001, p.98). Asimismo, la región presenta altos índices de pobreza, despojo de tierras y una serie de irregularidades. Bajo la percepción de Peter Wade:

[...] la Costa, como frecuentemente se llama a la Costa Atlántica o al Caribe, tiene una población fuertemente mezclada, pero también una obvia herencia de lo negro, algunas concentraciones de gente que es claramente ‘negra’ en términos de clasificaciones locales y nacionales, y también la reputación de lo negro. [...] (1997, pp.117-118).

⁸«Establecida en 1899 por la *Boston Fruit Company* y los intereses de un empresario norteamericano –Minor Keith, quien ya poseía plantaciones bananeras en el Magdalena-, la United Fruit Company pronto sobresalió entre los pocos conglomerados que dominaban el mercado internacional» (Posada, 1991, p.255).

El mismo autor señala que en la parte de la Costa Pacífica se les denominan la Costa a los departamentos del Valle del Cauca, Valle y Nariño. «Sin embargo, en la mayor parte de Colombia se habla de la Costa o Costa Atlántica para referirse a la del Caribe». (2002, pp.327-328)

El *Observatorio del Caribe* señala que las principales actividades agropecuarias de esta zona se basan en la siembra de cultivos y la cría de ganado vacuno, porcino, bovino y caprino. De igual forma, «la ubicación estratégica de la región Caribe, le ha permitido el aprovechamiento de la pesca marina- continental, lacustre; la misma, se desarrolla de forma artesanal [...]» (Observatorio del Caribe, 2015, s/p). El economista Adolfo Meisel (1994) señala que dentro de los cultivos que se destacan se encuentran el arroz, sorgo, banano, palma africana y maíz. Sin embargo, el autor ratifica que el principal cultivo agrícola es el algodón.

Esta región ha sido escenario de «luchas campesinas, conflicto armado y despojos de tierras» (Sánchez, 2010, p.25). Uno de las razones a dichos conflictos ha sido el alto índice de pobreza del departamento de Córdoba, el cual produce desventajas (económicas, educativas, políticas) frente a otros departamentos de la misma región. «Córdoba fue creado como departamento en 1952 por presiones de las élites cordobesas cuando el peso de los empresarios colonizadores de Antioquia fue importante políticamente» (*Ibíd.*, p.35). Según el autor mencionado, a este departamento llegaron diversos colonizadores tanto de Antioquia como de otros lugares de la región Caribe. Este proceso condujo a que empresas extranjeras se interesaran en las producciones de maderas finas y oro.

La incursión de familias antioqueñas como los Ospina Vásquez sobre la hacienda Marta Magdalena, así como las haciendas Santa Helena y Cañaflecha en 1920, constituyen casos emblemáticos de esa colonización que trastocó las relaciones sociales tradicionales en la región, y abrió caminos de modernización en su tradicional estructura hacendaria. (*Ibíd*)

Cabe decir que Córdoba pertenecía, hasta el año 1951, al actual departamento de Bolívar, el cual su capital es Cartagena de Indias.

1.2. MONTERÍA



Imagen 1.1. Río Sinú, ciudad de Montería.

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Agosto 2015.

En el año de 1774 se fundó la capital del departamento de Córdoba –lugar en donde realizamos nuestra investigación– denominada entonces San Jerónimo de Buenavista⁹, Montería. Esta ciudad hace parte de las ocho capitales del Caribe colombiano y, a pesar de pertenecer al litoral Atlántico, se caracteriza por tener una cultura ganadera y en torno al río Sinú. Su identidad ha sido construida, ante los ojos del país, como la ciudad ganadera de Colombia, también conocida como *la perla del Sinú*, y actualmente *la ciudad de las golondrinas*.¹⁰

Las principales actividades económicas del departamento de Córdoba son la agricultura y la ganadería. Sin embargo, Joaquín Viloría de la Hoz (2004) afirma que la minería se convirtió, durante la década de 1980, en la segunda actividad productiva del departamento. Dentro de los principales cultivos se encuentran el algodón, sorgo, arroz, maíz, yuca, ñame, plátano y coco entre otros. Dos de los municipios más conocidos donde se siembra algodón son Cereté y San Pelayo. De igual modo, en la gastronomía cordobesa es muy común encontrar platos diversos basados en dichos alimentos combinados con

⁹Según el sociólogo Fals Borda (1986), la fundación de Montería estuvo a cargo del conquistador Antonio de la Torre Miranda congregador de los pueblos, cargo que le otorgó el gobernador de Cartagena de ese entonces Juan de Torrezar Díaz Pimienta, el 12 de agosto de 1774 (p.54A).

¹⁰Este conjunto de denominaciones hacen parte de las construcciones identitarias de Montería la cual busca una explicación histórica para reinventarse y ser un atractivo turístico.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

algunas especies de peces de río (bocachico, bagre, sábalo, entre otras). Varios de los testimonios que proporcionaron algunos músicos se relacionan con dicha gastronomía, y por tanto a las referidas actividades económicas, pues afirmaban que para tener *sabor* es importante alimentarse de todas las variedades de platos costeños cordobeses.

Respecto a la segunda actividad económica mencionada, Alba Lucía Durango Padilla (2012) nos habla que alrededor del siglo XVI el ganado era de gran importancia dentro de la dieta de los conquistadores

[...] con la introducción del ganado vacuno que se requería para la alimentación de las huestes conquistadoras y un vasto territorio por poseer, se constituye el binomio entre ganado y abundancia de tierras que se extenderá en la mayor parte del país con las múltiples consecuencias que ello conlleva: un nuevo tipo de producción económica y un gran cambio cultural que se suma a los muchos introducidos por los españoles y que derivarían en la forma como se construiría una nación y un territorio; para muchos, el ganado constituyó “un elemento esencial en la construcción de América”. (2012, pp.19-20)

Asimismo, Fals Borda (1976) en su libro *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica* señala que uno de los principales modos de producción pre-capitalista, al estilo feudal europeo, fue el que se construyó alrededor de la *hacienda*.

Esta es una estructura económica y social particular, invento del Nuevo Mundo, cuya expresión concreta ha ido variando de una época a otra según el desarrollo de las fuerzas productivas. Iniciada en la colonia como una relación de explotación y subordinación, la hacienda ha pasado por diversas etapas para llegar hasta hoy cobijada por relaciones de producción capitalistas (p.31).

Según Borda, el inicio de dichos modos de producción estaba basado en actividades agrícolas nativas las cuales fueron luego dejadas de lado por el interés ganadero. En este sentido se produjeron relaciones desiguales entre los colonizadores frente a las prácticas del cultivo indígena. Así, esta práctica colonial ganadera, según la antropóloga Gloria Isabel Ocampo (2007) se constituyó en la principal base económica de la región Caribe a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Desde entonces hubo un importante crecimiento económico en el Sinú, que como consecuencia hizo que se asentaran las empresas francesas y estadounidenses antes mencionadas las cuales iniciaron exportaciones de maderas a

países europeos con el fin de crecer en la economía internacional. Bajo esta lógica, consideramos que este cambio de relaciones de producción –capitalistas– penetraron significativamente en la cultura cordobesa. Asimismo, creemos que parte de esta vida ganadera está sublimada en la dimensión cultural de la vida social y por lo tanto en la música, ya que se ha construido una identidad cordobesa entorno a un género musical entre otros elementos: el *porro*.

Cabe decir que la ganadería es tan importante en la dimensión social cordobesa que ha sido ritualizada de diversas formas al interior de la propia cultura. Por ejemplo, fiestas como las corralejas y la feria de la ganadería, las cuales, por cierto, han sido institucionalizadas para la reiteración de los discursos nacionalistas y folkloristas como veremos en el rubro posterior. Igualmente, es importante recalcar que la música protagonista de dichas fiestas son los porros, los cuales son interpretados por la dotación instrumental de banda –emblema de la *música tradicional* de la Costa Caribe–. También, existe una larga lista de porros dentro del repertorio de las orquestas tropicales que se caracterizan por enfatizar, en sus líricas al referido universo ganadero. Por tanto, las letras son alusivas a famosos ganaderos, a historias de toros, en suma, a la dimensión simbólica de la actividad económica. Esto se profundizará en el capítulo V en donde explicamos la relación del sabor con el toro.

Para ubicarse en la ciudad de Montería consideramos que el río Sinú es el principal demarcador de la organización espacial. Éste divide a la ciudad en dos, izquierda y derecha del río, dando forma a la distribución espacial de las calles y carreras. La calle primera de Montería, ubicada a lo largo del contorno del río, es la avenida Ronda del Sinú la cual es un espacio ecológico en donde, al caminar, se encuentran diversas clases de árboles y animales como iguanas, ardillas, osos perezosos, pájaros y micos. De igual manera, en la Calle 27 entre Carrera 2 y 3 se encuentra la catedral San Jerónimo de Montería, junto al parque Bolívar.

Por su parte, la estratificación social se encuentra reiterada por la distribución espacial dentro de la ciudad. Las diferentes clases sociales ocupan espacios diferenciados para habitarla, en la zona:

[...] norte con familias de estratos 5 y 6 con gran solvencia económica; la del centro con familias de estratos 3 y 4; la del sur, formada por familias de barrios populares de estratos 1 y 2, y la subnormal, compuesta por un amplio grupo de familias localizadas en asentamientos, [...] (Garcés citado en Negrete y Garcés, 2010, p.106)

Esta ciudad se caracteriza por ser el principal centro económico, social y político de Córdoba. Aquí se encuentran importantes clínicas de salud, oficinas de la rama política y judicial, universidades, centros comerciales y cualquier tipo de entidad que brinde servicios públicos. Sin embargo algunos de sus habitantes la catalogan como una ciudad intermedia por no ser tan altamente *desarrollada* como otras ciudades de la Costa. Por esta razón ha habido un profundo interés de sus últimos gobernantes en *modernizarla*. Esto se evidencia en el crecimiento de infraestructura urbana: por ejemplo, la construcción de un muelle turístico, el centro cultura y artesanal, el incremento de restaurantes y hoteles, entre otros. De igual forma la creación de eventos culturales como el *Festival de música Golondrina de Plata*, las *Fiestas del Río*, entre otras. Así pues un sinfín de acontecimientos que giran en torno al crecimiento y desarrollo de la ciudad en diferentes ámbitos (cultural, infraestructura, etc.).

1.3. FIESTAS

En Montería, durante el año, se encuentran programadas diversas fiestas importantes que a continuación iremos explicando. Cabe aclarar que explicaremos algunas que son pertinentes analizar en esta investigación (Corralejas o Fiesta brava, Feria y Reinado de la Ganadería y las fiestas del Río) por que nos permitió enlazar, en el capítulo posterior, aspectos relacionados con las performatividades del género que dialogan con el discurso de los músicos de las orquestas. Además, cómo estas fiestas nos dan pistas para entender más el fondo de las relaciones de género al interior de esta cultura.

1.3.1. CORRALEJAS O FIESTA BRAVA



Imagen 1.2. Corraleja, Cereté Córdoba.
Periódico *El Meridiano de Córdoba*, 2015.

La corraleja es una fiesta taurina que se realiza en diversos lugares del Caribe colombiano como Córdoba, Bolívar, Sucre y Atlántico. Es organizada por una junta directiva que cumple diferentes funciones logísticas, dentro de las que se encuentran: los contratos a los hombres que van al ruedo con el toro denominados *garrocheros*¹¹, los ganaderos dueños de los toros y el permiso para realizar la fiesta en las alcaldías. Dicha fiesta se organiza de acuerdo al día del santo del municipio y es patrocinada por empresas antioqueñas de licores y almacenes locales.

El escenario espacial de esta fiesta se compone de una estructura física sobre una base de largas vigas de madera con el que se arma un escenario público de forma circular denominadas *palcos*. Asimismo, el espacio interior lleva por nombre *plaza* en donde se aprecian diferentes personajes. El protagonista de dicha fiesta es el toro el que, a su vez, es toreado por personas que, en su mayoría hombres, son llamados en general *garrocheros*. Sin embargo, se encuentran diversos tipos de *garrocheros* como el *torero* o *muletero*¹², el *capotero* o *mantero*¹³, el *sombrillero*¹⁴ y el *banderillero*¹⁵. Estos personajes clavan las

¹¹ Por lo general están organizados por *cuadrillas* con el nombre del municipio.

¹² Se encarga de *mantiar* al toro con una sola mano y con una manta pequeña.

¹³ Se encarga de *mantiar* al toro con las dos manos a través de una manta grande.

¹⁴ Es el habilitado de llamar la atención del toro utilizando una sombrilla.

banderillas en el lomo del toro a cambio de una remuneración por parte de quienes los contratan, aunque también hay quienes lo hacen por gusto. La audiencia, que paga un monto para apreciar la fiesta, se ubica en las *tribunas*. Conviene subrayar que las corraleja es una fiesta en donde conviven todas las clases sociales desde la escala baja hasta la más alta.

Las corralejas se llevan a cabo con una duración de tres a cuatro días consecutivos mostrando dos razas de toros cada día. Por lo general se sacan a la plaza de veinte a treinta toros y casi siempre el evento inicia a las tres de la tarde y termina alrededor de las seis. Luego de haber concluido el evento las personas siguen la fiesta bailando o tomando en los *picós*. Estos últimos, son grandes bafles amplificadores con un alto volumen y se pueden encontrar en diferentes partes de la Costa.

Tenemos que aclarar que aunque las corralejas dejaron de realizarse hace más de diez años en la ciudad de Montería, la mayoría de sus habitantes asisten a dichas fiestas realizadas en todo Córdoba. En la dimensión sonora las corralejas se componen de un escenario que está construido por los pregones de los *vendedores de fritos, melcochas y chuzos*, entre otros comerciantes. Además, la música protagonista de dichas fiestas son los porros¹⁶ de las bandas musicales, las cuales interpretan porros, fandangos, puyas y otros géneros musicales. Cabe mencionar que alrededor de esta fiesta se ha creado cierto tipo de mitología en torno a los toros y los manteros. Existen muchos porros con nombres de toros mitológicos¹⁷ de distintas partes de la Costa. Algunos ejemplos de dichos porros son *El Arrancateta, El Balay, El Toro Negro y Toros Barguileros*; otros, relacionados con la temática de la corraleja, son *El Mantero y Fiesta en Corraleja* por mencionar algunos. Asimismo, las corralejas pertenecen al ámbito de las fiestas patronales de Córdoba, esto muestra su carácter colonial ya que durante este periodo los pueblos fueron (re)bautizados con nombres de santos católicos como parte de la estrategia de dominación.

¹⁵Los banderilleros se ocupan de colocar sobre el lomo del toro un objeto filoso denominado banderilla. Según los testimonios, al parecer existen diferentes tipos de banderilleros que son: *banderillero sentado, parado y en caballo*.

¹⁶Término que designa al conjunto de géneros musicales locales, entre ellos el porro mismo. Esta metonimia muestra el carácter hegemónico del porro al interior de la práctica musical de las bandas tradicionales y su importancia dentro de la cultura cordobesa en general.

¹⁷Con esto nos referimos al conjunto de historias o relatos que existen en la memoria oral, los cuales tratan de diversos toros caracterizados como *buenos o bravos* en estas fiestas.

En muchas ocasiones dentro del trabajo de campo se escuchó decir que es una fiesta hecha para hombres o *machos*. Respecto a esto, en la tesis de Valencia y Márquez (2012) las autoras relacionan dicha fiesta como un ejemplo de fuerza construido sobre el machismo *sinuano* o cordobés pues los *hombres de verdad* debían tirarse a la plaza y subirse a la cerca, por que los palcos eran para mujeres (p.13).

1.3.2. FERIA DE LA GANADERÍA



Imagen 1.3. Campeonato de la raza de ganado Simbrah en la Feria de la Ganadería de Montería. Periódico *El Meridiano de Córdoba*, 2015, p.4B.

La Feria de la Ganadería es un evento que se realiza a mitad de año para conmemorar la fundación del departamento de Córdoba con una duración de cinco a seis días. Dentro del evento se realizan muestras de especies como búfalos, cabras, exposiciones de caballos y concursos de las diferentes razas de ganado de Montería. Por lo general, dichas actividades son realizadas en el Coliseo Miguel Villamil Muñoz localizado a las afueras de la ciudad de Montería. Dentro de las muestras del ganado de Córdoba existen variedades tales como el ganado cebú, simbrah-simmental y romo sinuano.

Por otra parte, alrededor de la Feria son organizadas otro tipo de actividades como conciertos musicales (bandas y orquestas), fandangos, cabalgatas, carreras de caballo, charlas y conferencias en donde los ganaderos se enteran de los avances genéticos que les compete en el mejoramiento de las razas de su ganado. Cabe aclarar que en la Feria no sólo se reúnen ganaderos de Córdoba sino que asisten de diferentes lugares del Caribe y de Colombia.

Según los testimonios el nacimiento de la Feria se dio entre 1959 y 1960 después de dieciocho años de la fundación del departamento. Este hecho podemos interpretarlo como una de las primeras manifestaciones culturales que fortalecieron la *identidad cordobesa*. Por último, consideramos que es una Feria con intereses sumamente económicos y capitalistas dirigida a cierta clase social y está sumamente ligada al Reinado de la Ganadería que a continuación explicaremos.

Reinado nacional e internacional de la ganadería



Imágenes 1.4. y 1.5. Tarima de María Varilla 2015 y rueda de prensa del Reinado 2014.
Ambas imágenes tomadas de los dípticos del Reinado de la Ganadería.

El Reinado de la Ganadería es un concurso de belleza que se realiza en el marco de la Feria de la Ganadería. Fue una iniciativa de los organizadores, ganaderos en su mayoría, con el fin de mostrar no sólo la parte de la producción agropecuaria y agroindustrial sino las *caras bonitas de las mujeres cordobesas*. El Reinado es una estrategia que muestra el interés de los ganaderos en crear nuevas relaciones y mercados con otros departamentos y países. Por esto son invitadas a participar las candidatas de otros departamentos y países –aquellos fuertes en el comercio ganadero– en el Reinado de la Ganadería.

Por su parte, la organización está a cargo de un comité integrado por un representante de cada área tales como los ganaderos, comercio, gobernación de Córdoba, personas particulares y ejecutivos. Dentro del Reinado se realizan cinco días de diferentes actividades algunas de ellas son la parada folklórica, la alfombra Córdoba, la noche de comparsas, los desfiles en vestido de baño, de carrozas, bailes de fantasía y la tarima María Varilla.

Se recordará que el Reinado de la Feria Ganadera se hizo necesario para que los ganaderos crearan relaciones y aperturas de nuevos mercados con otros departamentos. En este sentido la figura de las mujer es el gancho para la creación de este tipo de lazos. Este fenómeno se encuentra también en las orquestas a través de la participación, visibilización y exotización del cuerpo femenino como objeto de deseo (bailarinas) y espectáculo, en donde se reproducen estereotipos y mitos de la *belleza* de la mujer caribeña y por lo tanto cordobesa. Asimismo, en donde el cuerpo es comercializado, mirado, exhibido, y vestido con atuendos de la propia cultura y resaltando aspectos de elementos nacionalistas. Como apunta también el antropólogo José Enrique Finol (1999) en su artículo *Semiótica del cuerpo: el mito de la belleza contemporánea* en esta clase de concursos suelen vender la *alegría latina* socialmente construida y estereotipada de las culturas caribeñas por los medios de comunicación, consideramos que dicha alegría es performada dentro de los roles de las candidatas.

Por lo tanto, encontramos que los discursos de género se encuentran relacionados en diferentes niveles. Observamos que el hombre aparece en las fiestas simbólicamente relacionado al toro, a la ganadería y al ganadero. Mientras que la mujer aparece simbolizada y estereotipada como la reina, lo exótico, lo *otro*, es decir: como objeto de deseo. La imagen del toro se performa y es humanizada a través del discurso verbal y en la música. De igual forma, el toro es relacionado con otras subcategorías locales que integran el imaginario simbólico de lo ganadero, esto por supuesto también atraviesa el discurso sobre la música (segundo capítulo).

1.3.3. FIESTAS DEL RÍO



Imágenes 1.6. y 1.7. Fiestas del Río en Montería.
Ambas imágenes tomadas del periódico *El Meridiano de Córdoba*, 2015, p.6A.

Las Fiestas del Río se realizan por la Oficina de Cultura y Turismo cada año a principios del mes de junio. Anteriormente se llamaba el *Reinado Popular de la Ganadería*, el cual se venía haciendo hace treinta y ocho años. Según la ex-secretaria de Cultura y Turismo de Montería dichas fiestas nacieron el segundo año de la administración de Carlos Eduardo Correa (ex-alcaldé de la ciudad) con la finalidad de poder articular todas aquellas escenas artísticas (música, danza y teatro) con espacios en donde participaran artesanos, músicos y otros comerciantes. La Secretaría de Turismo, al ver que la mayoría de sus habitantes no eran ganaderos, quiso aprovechar el río como pretexto para darle otro sentido a dichas fiestas y con esto hacer propaganda política. Según la secretaria *el río es gratis para todos y es lo único que en realidad los une*. En el transcurso de la fiesta se realizan diferentes actividades en distintas temáticas, por ejemplo la exposición de las artesanías, la muestra de películas, conciertos, entre otras. Asimismo, dentro de las fiestas se realizan actividades náuticas en las cuales sólo participan las personas que disponen de vehículos acuáticos particulares aunque existe una serie de eventos dirigidos a las personas que no tienen acceso a estos implementos. Consideramos que dichas fiestas nos habla de la exaltación de un folclor que se encuentra latente en la cultura. La música que acompaña a dichas festividades la sociedad cordobesa las denomina *música folklórica* (porros, fandangos, cumbias, puyas y otros géneros musicales de la Costa Caribe). De igual modo vemos que dos de estos géneros musicales folklóricos, interpretados siempre por las orquestas tropicales de Montería, son el porro y el fandango. Dichos géneros son los protagonistas

dentro de las fiestas, donde participan estas agrupaciones, y en particular en el momento más eufórico y festivo dentro de estos eventos: la *hora loca*.

Si bien la hora loca es el momentos festivo en donde el orden se desordena, se tienden a reiterar normatividades del género y los discursos raciales. Las normatividades de género se reiteran en los bailes folklóricos o *comparsas*¹⁸ que acompañan a dichas festividades, por mencionar algunas. Por otra parte, si en algo se ha caracterizado el folklor para definir las diferentes expresiones culturales (v.g. música) es en la esencialización de la mezcla racial la cual, por lo general, está basada en el cálculo tripartita (negro, blanco e indio) como afirma Wade «en cualquier caso, mi intención no es construir otra fórmula dentro del cálculo racial tripartita que siempre acompaña las discusiones sobre los orígenes de la música costeña». (2002, p.79)

Ahora bien, adelantándonos un poco al segundo y tercer capítulo, vemos cómo dentro del discurso sobre la música aparece una de las secciones del porro al que llaman la bozá o el mambo. Según los actores sociales, este momento se caracteriza por su alto contenido de sabor. De igual forma, en esta parte los gestos y movimientos dancísticos más importantes se concentran en las caderas y la pelvis de la mujer. Es decir, el sabor a nivel corporal se encuentra materializado en las partes sexuales femeninas.

Así pues, interpretamos que existen distintos momentos en que el sabor se materializa. Estos momentos son los instantes festivos, en general, que acabamos de mencionar y que, además, operan desde la estructura social a través de los eventos sociales (fiestas), dentro del *performance* de las fiestas (*hora loca*), en las estructuras musicales (v.g. bozá o mambo del porro), en el discurso sobre la música y en los cuerpos. Estos dos últimos se encuentran detallados en los capítulos dos y tres.

¹⁸Este tipo de bailes hace parte de las construcciones locales que se consideran identitarias de Córdoba y a la vez se caracterizan para la espectacularización de las mismas. Estas prácticas dancísticas se encuentran relacionadas con las músicas folklóricas. Por lo general los espacios en donde circulan van desde desfiles, festivales y fiestas. Es interesante el punto de vista de la antropóloga mexicana Amparo Sevilla en donde cuestiona la espectacularización de las danzas tradicionales. «Pareciera que todo se tiene que espectacularizar, como si fuera una tendencia; se ha naturalizado a la espectacularización como si eso fuera lo moderno, lo contemporáneo, lo actual, la evolución natural de la tradición» (BUAP, 2013, s/p).

1.4. ORQUESTAS TROPICALES

Si bien, por razones metodológicas, en el trabajo de campo se estudiaron tres orquestas actualmente en la ciudad de Montería existen alrededor de ocho a nueve. Esta investigación sirve como un muestreo de un fenómeno mayor el cual atañe al departamento de Córdoba y al Caribe en general. Es decir, esta tesis pretende explicar un fenómeno generalizado a través de un estudio de tres casos específicos. Hay que mencionar que se concretaron citas con directores de otras orquestas para realizar entrevistas a profundidad, y con esto lograr una mayor rigurosidad etnográfica.

Las orquestas son grupos musicales que se encargan de interpretar toda clase de músicas denominadas genéricamente, por los actores sociales, como tropical sin embargo se reconoce también con el nombre de músicaailable. Asimismo, estos grupos han adoptado repertorios de otros países caribeños como Puerto Rico, República Dominicana y Cuba por nombrar algunos. En dichas agrupaciones es muy común encontrar géneros musicales tales como bolero, bachata, merengue, salsa, cumbia, porro, champeta y vallenato. Sin embargo, a pesar de que los actores sociales compartan la identidad transnacional de un solo Caribe sonoro guardan con recelo el porro como el género musical por antonomasia del cual se sienten enorgullecidos e identificados.

Muchos de los estudiosos en el campo de la Etnomusicología han denominado a este tipo de expresiones con las categorías de música *popular*¹⁹ o *mediatizada*. Peter Wade, en su libro *Música Raza y Nación*, da cuenta de cómo la música costeña se convirtió en el estilo colombiano por antonomasia y de músicaailable.

Se acuñó el término genérico de música tropical (y músicaailable) para referirse a todas las variedades de música costeña y luego al merengue dominicano (pero no a la salsa, que tenía la presentación distinta). (2002, p.188)

¹⁹Desde el campo musical diversos investigadores han definido esta categoría en distintos contextos históricos. Béla Bartok (2006) la denominó música culta popularesca, Carlos Vega 1997 [1970] la definió como mesomúsica. De igual modo, Ruben M. Campos (1930) lo denominó folklore musical de las ciudades y otros investigadores dedicados a esta música en Latinoamérica emplean en la actualidad el término de música popular (Wade, 2002).

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Los géneros musicales que se incluyen actualmente en dicha categorización son porros, merengues, salsas, vallenatos, champeta, boleros, paseos, cumbias, fandangos entre otros. En la siguiente lista mostramos el repertorio más interpretado por las orquestas tropicales.

REPERTORIO DE LAS ORQUESTAS TROPICALES DE MONTERÍA

SALSA

Cali pachanguero
En Barranquilla me quedo
Cómo podré disimular
Tania
La noche
La rebelión
No molestar
No hay cama pa tanta gente
Ana Milé
Un verano en New York
Vivir mi vida
Como abeja al panal
Flor pálida
Mosaico del Joe
Tal para cual
Típico Amerindio
Ámame
Siempre
Musa original
Anacaona
Cuando, cuando
Aguanilé
Medias negras

PORROS

Los sabores del porro
Boquita salá
Carmen de Bolívar
Arturo García
El Balay
La butifarra de Pacho
El mantero
El campeón
El pelayero
La tumbacatre
María Varilla
Mi lindo San Marcos
Atlántico
Tolú
La canillona
El Arrancateta
El dolor de María
La Lorenza

MERENGUES

Mosaico ventanita
Compréndeme
Mi tonto amor
Ajena
Pégame tu vicio
A dormir juntitos
La bilirrubina
Visa para un sueño
La Guacherna
Volvió juanita
La nena del jean
Comején
La fotografía
Nuestro amor será
Apretaito en el picó
El jardinero

Las orquestas tropicales son integradas, generalmente, por alrededor de once a catorce músicos. Asimismo, la dotación instrumental de éstas es la siguiente: trompetas, trombón

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

de vara, saxofón alto, saxofón tenor, timbales, bongoes, congas, piano, bajo, cantantes y coristas. El número de instrumentos depende de la cantidad de integrantes y de los espacios donde participan estos grupos, los cuales van desde fiestas (matrimonios, quinceañeros, fin de año, graduaciones y cumpleaños) hasta ferias y festivales.



Imagen 1.8. Matrimonio en el Centro de Convenciones de Montería.
Instrumentos de la Orquesta Nataly y la 15.

Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de Campo, Septiembre 2015.

Las orquestas funcionan como pequeñas empresas y por medio de contratos pactados entre los dueños de las primeras y los clientes que requieren de su servicio. Dichos contratos pueden hacerse de forma hablada o de forma escrita. Pactado el contrato el cliente accede, regularmente, a pagar el cincuenta por ciento del toque y el resto de la deuda se finiquita el día del toque. Dependiendo del entusiasmo de la persona que realizó el contrato puede pedirle a la orquesta que toque una tanda más durante la fiesta. Las tandas son el conjunto de piezas que son tocadas por bloques, son escogidas por los integrantes y duran aproximadamente cuarenta y cinco minutos. De igual forma y dependiendo la ocasión, los contratos se van personalizando de acuerdo a los deseos y la capacidad económica del cliente. Es muy frecuente que, supongamos que la fiesta es un matrimonio, el cliente contrate los mismos instrumentistas del grupo para que toquen la misa del matrimonio.

A pesar de que las orquestas tropicales son grupos de músicos establecidos existen rotaciones. Éstas consisten en la participación de los músicos entre diferentes orquestas, es decir, existen músicos que no se establecen en un grupo concreto pues prefieren tocar con el grupo que los solicite. Este modelo muestra el carácter de empresa que reproduce la

economía de las orquestas. La rotación genera tensiones entre los músicos pues en varias ocasiones coinciden toques simultáneos en donde una orquesta solicita un músico de otro grupo y así sucesivamente. Asimismo, existen músicos que pertenecen a una o dos orquestas de base.

1.4.1. ÁMBITO LABORAL

Por lo general, los integrantes que conforman las orquestas trabajan en diferentes campos laborales dentro de la vida cotidiana por necesidades económicas. Una de las labores principales es la docencia en colegios públicos, privados y en diferentes universidades. En este ámbito no es extraño encontrarse con maestros de español, de ciencias y, por supuesto, de música. Esta última es una de las más comunes debido a que, aproximadamente hace diez años, la Universidad de Córdoba abrió la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Música, la cual impactó significativamente en la vida musical de Montería. Es curioso que los hombres que se titulan de esta carrera ejerzan el campo de la docencia y de la música, mientras que las mujeres instrumentistas que han terminado los mismos estudios se dediquen solamente a la docencia –con pocas excepciones–. Cabe decir que las mujeres que ejercen la música, en su mayoría son cantantes a pesar de que hicieron énfasis en un instrumento en particular. Diferentes testimonios confirman este dato, insistiendo en que algunas desisten de sus instrumentos porque ya *existen buenos músicos*. Según las observaciones, la mayoría de estas mujeres han migrado a otras ciudades ejerciendo la docencia y otras se han casado con músicos que logran tener un trabajo estable en agrupaciones reconocidas.

En Montería existen diversas ofertas laborales en el campo musical, una de ellas es la que ofrece el Ejército Nacional. Según los testimonios, varios de los músicos que conforman las orquestas tropicales han sido asignados a esta entidad para trabajar de tiempo completo en todos los grupos musicales (banda y orquesta) de dicha institución. Otras frecuentes fuentes laborales son las que ofrecen los grupos de bandas. Estos grupos, según los actores sociales, son los portadores por excelencia de la música tradicional de Córdoba –la música de banda es conocida genéricamente como porro, nombre que se le asigna a todo el repertorio que tocan: porros, puyas, fandangos, cumbias entre otros–.

Haber pertenecido a alguno de estos grupos es muy bien visto por los demás músicos y es símbolo de prestigio.

Por último, mencionaremos una de las ofertas laborales que ha ganado terreno en los últimos tres años: los grupos de mariachi. Muy frecuentemente sucede que los integrantes de las orquestas forman parte, o sean los dueños, de mariachis monterianos. Tal es el caso de Carlos Pájaro, director de una orquesta tropical, y de varios integrantes de la Orquesta Nataly y la 15. El primero pertenece al mariachi Guadalajara y los segundos al mariachi Águilas de Oro. Como hemos visto, los músicos que integran las orquestas son multifacéticos en el ámbito laboral pues trabajan como docentes, empleados de empresas y en diversos conjuntos musicales, por mencionar los principales. Sin embargo, es importante destacar que los ejemplos analizados muestran que el campo laboral de la música es dominado por la comunidad masculina.



Imagen 1.9. Mariachi Guadalajara



Imagen 1.10. Mariachi Águilas de Oro

Fotos cedidas del archivo personal de las agrupaciones.

1.4.2. LOS DIRECTORES Y LOS MÚSICOS DE BANDA

Las orquestas tropicales cuentan siempre con un director quien es el encargado de orientar la parte musical (arreglos, transcripciones, ensamble, etc.). Los músicos de banda son los integrantes que con más frecuencia integran las orquestas. Algunas ocasiones son los mismos conductores de importantes bandas de Córdoba e integrantes de las orquestas. Por ejemplo, en la orquesta de Nataly y la 15, el bombardinista y trombonista Hernán Contreras es el encargado de dirigir la banda de Canalete. La orquesta Los de la Cuadra, a su vez, contrata al maestro Hernán Contreras. De igual forma, el director y dueño de Juancho Naranjo y su orquesta, además de ejercer dichas funciones, es el saxofonista alto –e hijo del

fundador– de la reconocida banda 19 de Marzo de la Guneta. De igual modo, directores de orquestas que no crecieron con las bandas han pertenecido al menos a varias bandas como es el caso del director Xavier Berrio director de la orquesta Nataly y la 15.

De acuerdo con la tabla de análisis, en las orquesta de Montería prevalecen los instrumentistas que se dedican al bombardino en las bandas de la región, cumpliendo una función similar al de las bandas dentro de las orquestas. Casi siempre dicha función es la de improvisación en el repertorio de porros. En una conversación personal con el maestro Hernán Contreras afirmó que la improvisación es la parte que no cambia de la banda a la orquesta. Según el maestro, las estructuras musicales se conservan igual como en la banda. De acuerdo con los datos, podemos inferir que se reproduce una idealización de mantenimiento del sonido de la banda en la orquesta, sobre todo en las partes de improvisación. Partes que, a través de la *censura preventiva* de los actores, son reconocidas como dotadas de sabor.

1.4.3. LOS MATRIMONIOS

Como hemos indicado en la introducción, los espacios o eventos sociales en donde son contratadas las orquestas son festivales, fiestas y toda clase de eventos en el que quieran escuchar este tipo de música. Sin embargo, en el trabajo de campo se evidenció una alta demanda en las fiestas de matrimonios y quinceañeros. A continuación mostraremos un ejemplo de cómo funcionan este tipo de fiestas. Cabe decir que estas agrupaciones no son regidas por un calendario ritual agrícola como sucede con las bandas, es por esto que dentro de los eventos en los cuales tocan generalmente mantienen el mismo repertorio. Igualmente, esta característica muestra su carácter empresarial capitalista –signo de modernidad– frente a la vida musical ritualizada de las bandas tradicionales. Recordemos que gran parte del repertorio que identifica a las orquestas con la *sinuanidad* proviene del vínculo con las bandas y su repertorio. La única época del año en donde varía su repertorio es en diciembre.

El encuentro

Por lo general, los matrimonios comienzan a las nueve de la noche y el encuentro de los músicos tiene lugar por lo menos una hora antes de que inicie la fiesta. Los espacios en donde suelen realizarse este tipo de eventos son amplios tanto cerrados como abiertos. Los

lugares más frecuentemente usados para dichas fiestas en Montería son el Centro de Convenciones, el Club Campestre y espacios conocidos como fincas (Los Álamos o Cocobiche). Durante el trabajo de campo, casi siempre, acordábamos una cita con alguno de los músicos para llegar a los lugares.

Al tiempo que los músicos van llegando se aprovecha para saludarse, arreglarse, cuadrar el sonido, afinar los instrumentos, las mujeres se maquillan, *echan cuentos*²⁰ y preparan las tandas que se tocarán, entre otras actividades. Mientras tanto, los novios y los invitados van llegando de la iglesia y se van acomodando en sus mesas. En su mayoría, los matrimonios donde pudimos asistir colocaban una tarima sostenida por estructuras de metal. En esta tarima es en donde la orquesta es ubicada para tocar. Las orquestas son grupos que trabajan con un sonido amplificado con grandes baffles. Algunas cuentan con dos ingenieros de sonido quienes son los encargados de ecualizarlas. Además de cumplir con estas funciones, algunos ingenieros se encargan de tomar fotos y videos con el objetivo de generar materiales para, posteriormente, difundirlos como mercadotecnia, generalmente por redes sociales.

La distribución espacial de la orquesta



Imagen 1.11. Quinceañero en el Club Campestre de Montería.
Orquesta Juancho Naranjo interpretando *Los sabores del porro*
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Julio 2015.

²⁰Expresión local que refiere a hablar de cualquier tema.

La distribución espacial más común durante las performances musicales de las orquestas es la de tres líneas horizontales. En la primera línea se ubican los cantantes, coristas y bailarinas mientras que la segunda corresponde a la percusión conformada por batería y congas. También en la segunda línea se encuentra el bajo y piano los cuales hacen parte muy importante de la sección rítmica aunque cumplen igualmente con la armonía. Por último, en la tercera línea se ubican los instrumentos de aliento o metal integrados por trompetas, saxofones, trombones y bombardino

El inicio de la fiesta

Al inicio, casi siempre, los novios bailan una canción romántica que identifica sentimentalmente a la pareja. La mayoría de los matrimonios a los que asistimos las parejas bailaron canciones de artistas nacionales y locales como Adriana Lucía, Carlos Vives y algunos cantantes de salsa.



Imagen 1.12. Inicio de Matrimonio en la finca los Álamos, ciudad de Montería.
Novios bailando *Quiero Casarme Contigo* del cantautor Carlos Vives interpretado por la Orquesta Los de la Cuadra.

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Agosto 2015.

Al finalizar este momento se da inicio a la primera tanda de las orquestas. Los géneros musicales que se escuchan en las tandas son porros, merengues, salsas, boleros y cumbias

entre otros. A continuación mostraremos un ejemplo de una lista de la primera tanda de un matrimonio.

PRIMERA TANDA

ORQUESTA NATALY Y LA 15

Siempre (salsa)

La Bilirrubina (merengue)

El Balay (porro)

Flor Pálida (salsa)

Mi tonto Amor (salsa)

Los Sabores del Porro (porro)

A Dormir Juntitos (merengue)

Centurión de la Noche (salsa)

La Canillona (salsa)

Anacaona (porro)

Comején (merengue)

Isla Para Dos (salsa)

Casi siempre, el primer género musical que se escucha en la primera tanda es un porro o un merengue. Según las observaciones realizadas los merengues son diversos, mientras que el porro que se escucha es *Los Sabores del porro*. Este último, según varios testimonios, es considerado como el himno de las orquestas tropicales de Montería. Esta pieza fue compuesta por un músico de Ciénaga de Oro, municipio de Córdoba, el cual se dedicaba a interpretar porros en guitarra: Pablo Flórez. La letra de dicho porro trata acerca de la gastronomía cordobesa, el autor traduce el porro, metafóricamente, a la comida haciendo un ejercicio que podríamos caracterizar de sinestésico. Ahora bien, si la tanda se inicia con un merengue y luego interpretan una salsa, el porro que les sigue en esta primera es *Los Sabores del Porro*. Es decir, en estos grupos es importante interpretar dicho porro al inicio del performance.

Luego de haber terminado esta primera tanda los músicos regresan a descansar y se coloca música grabada de fondo. Pasados alrededor de treinta a cuarenta minutos se sigue con la segunda tanda y los músicos arman una nueva lista de canciones. Terminada la segunda tanda llega la hora de la comida y, al igual que los invitados, los músicos comen.

Casi siempre, después de la comida tiene lugar un momento muy importante dentro del performance denominado la *hora loca*.

La hora loca

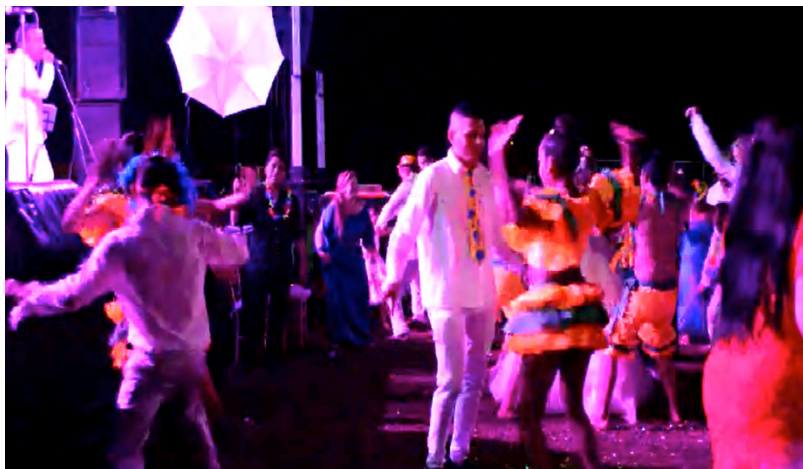


Imagen 1.13. Hora loca durante matrimonio en sala de eventos San Antonio, municipio de Cereté. Audiencia bailando el *Mapalé* interpretado por la Orquesta Los de la Cuadra. Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Diciembre 2015.

Llamada también hora de *fantasía* o de *show*, la hora loca es el momento de éxtasis y más eufórico de la fiesta. Algunos actores sociales afirman que es el espacio para *romper el hielo*. En palabras de Hernán Morales –dueño de la orquesta Los de la Cuadra– es la hora de la *recocha* o el *desorden*. Además, la audiencia utiliza máscaras, antifaces y cualquier tipo de prenda que lo haga ver diferente. Según las interpretaciones locales que aparecieron durante las entrevistas éste momento es la emulación del carnaval. En el campo se observó que existen tres modalidades de llevar a cabo este momento. La primera consiste en la realización de la *hora loca* por parte de las orquestas, son los encargados de animar a la audiencia. En la segunda un grupo externo (v.g. grupos de gaitas y de reggaetón), contratado por las orquestas, es el que realiza dicho momento del performance. La tercera modalidad consiste en la contratación, por parte de los dueños de la fiesta, de *grupos de danzas folklóricas* para que realicen un show o espectáculo, mientras la orquesta se encarga únicamente de la música. Esta modalidad es organizada dependiendo de la temática que los clientes hayan escogido.

Dentro de las temáticas se encuentran las danzas *sinuanas*, *carnaval*, *tropical* y *danzas internacionales*. Repetimos, todo depende de lo que deseen los organizadores de la

fiesta. Aquí la orquesta interpreta la música acorde a la temática asignada. En la tercera modalidad, quien se encarga de animar dicho momento, es el director de la danza. Algunas veces la audiencia y el grupo de danza inician bailando juntos. Consideramos que es un momento que puede variar dependiendo los intereses de las personas y del poder adquisitivo.

Ahora bien, si la orquesta contrata bailarinas, la hora loca es uno de los momentos claves en donde bailan. Normalmente las bailarinas que participan en conjunto con las orquestas son de otras ciudades de la Costa (Barranquilla o Cartagena). La razón de esto puede ser explicada pues los maridos o esposos de las pocas bailarinas que existen en Montería, según varios testimonios, no les permiten ejercer este tipo de trabajo.

Durante la hora loca el repertorio que interpretan las orquestas son fandangos, carnaval, cumbias, porros, mapalé (estos en especial los actores los denominan *música folklórica*) champeta, reggaetón entre otros.

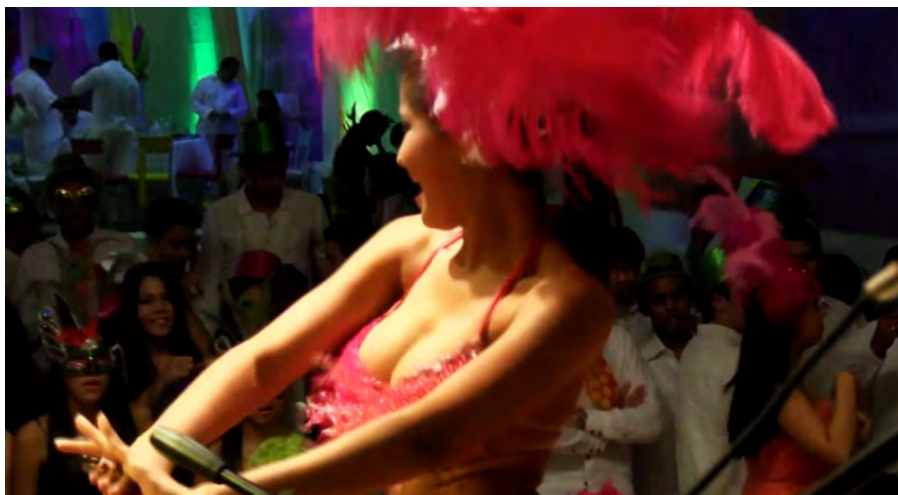


Imagen 1.14. Hora loca en el Club Campestre de la ciudad de Montería.
Bailarina o garota bailando merengue.
Fuente del archivo privado de la Orquesta Los de la Cuadra.

Las horas locas pueden durar desde cuarenta minutos hasta una hora y diez. En este momento el tiempo se torna muy variado. Luego de haber finalizada dicha hora, la cual hace parte de una de las tandas de las orquestas, los músicos van a descansar. Si solamente fueron contratados por dos tandas recogen sus instrumentos y esperan el pago de su contrato por parte de los dueños de las orquestas. Generalmente, al concluir la jornada

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

laboral se retiran a sus casas pues es un trabajo extenuante. Según los datos arrojados pudimos observar que la mayoría de los contratos eran de dos a tres tandas. Por esto, casi siempre, el trabajo se termina a las tres o cuatro de la mañana.

Por último, consideramos que este momento *loco* es el sabor del sabor. Es decir, aquí el sabor se manifiesta en tres dimensiones que son: el performance, la música y los cuerpos en movimiento.

1.4.4. LOS QUINCEAÑEROS



Imagen 1.15. Quinceañero en el Club Campestre de Montería.
Quinceañera bailando vals interpretado por la Orquesta Juancho Naranjo.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Julio 2015.

Las fiestas de los quinceañeros inician con unas palabras de los padres de familia hacia la quinceañera. Luego, dependiendo de la familia y la clase social, le piden a la orquesta que interprete un vals en el cual la quinceañera baila con todos sus invitados. Luego de esto, la orquesta interpreta la canción de cumpleaños y básicamente se desarrollan dinámicas similares a las descritas para los matrimonios. Cabe decir que varios de los testimonios confirmaron que a los jóvenes les agrada escuchar merengues, reggaetón y algunos porros. Sin embargo, a los quinceañeros que pudimos asistir, las personas adultas bailaron porros un poco más que los jóvenes. Es importante mencionar que en la hora loca de los quinceañeros tanto jóvenes como adultos y niños bailan todo el repertorio que se toca. En una ocasión, uno de los directores de la orquesta me comentó que los contratos que él

aceptaba son exclusivamente de matrimonios, su razón era que los jóvenes no bailaban porros sino música ajena al repertorio que ellos tocan.

1.5. BREVE ACERCAMIENTO HISTÓRICO DE LAS ORQUESTAS TROPICALES CORDOBESAS²¹

Peter Wade (2002) señala que uno de los rasgos importantes que marcó a la música del Caribe colombiano en el siglo XX fue su comercialización. Cuenta que a partir del año 1930 los medios de comunicación masivos tales como la radiodifusión, las disqueras y el cine colombiano fueron los medios comercializadores de esta música, incluyendo la televisión en los años 50. Esto impactó en la cultura caribeña propiciando el crecimiento de emisoras en distintos lugares de la región. Este proceso condujo, según Jorge Nieves, a la difusión de la música grabada y música en vivo en los radioteatros de las emisoras (2008, p.117). Uno de estos ejemplos fue la música en vivo interpretada por las orquestas en dichos espacios. Las emisoras tenían su propia orquesta en vivo con dos funciones específicas: la primera «para amenizar sus programas y [la segunda] otras veces para acompañar a los artistas que pasaban por sus radioteatros» (Peláez, 2006). Por lo general, las orquestas llevaban el mismo nombre que las emisoras en cuestión. Nieves explica el fenómeno de las emisoras en tres niveles:

- a) Las de las emisoras regionales de poca o mediana potencia al comienzo y luego con capacidad para cubrir toda la Costa Caribe. Empezaron en ciudades capitales, como Barranquilla y Cartagena, y luego se fueron desarrollando en otras capitales o poblaciones económicamente pujantes (Montería, Santa Marta, Sincelejo, Cereté, Lórica, etcétera)[...]
- b) Las de las emisoras nacionales que promovían la “música nacional” en sus comienzos pero fueron gradualmente cediendo a las presiones del mercado que impusieron la “música costeña” en todo el país.
- c) Las de las emisoras de radio del Gran Caribe, especialmente las cubanas que popularizaron género como el bolero, la guaracha y el chachachá (2008, pp.120-121).

²¹ Este apartado está conformado por una breve revisión histórica de la Sonora Cordobesa y por datos entográficos recogidos de las orquestas con las que trabajamos. Este rubro cumple una doble función: la descripción de algunos datos que serán problematizados a lo largo de la tesis y, al mismo tiempo, una retribución a las personas y grupos con quienes trabajamos para la concreción de esta disertación.

El boom de la radio, el cine y la radiodifusión influenció a la conformación de grupos de Big Band y de orquestas tropicales en el Caribe. Estas agrupaciones, en un principio, interpretaban el repertorio europeo y norteamericano. Según Wade (2002), para los años 40 se fueron incorporando músicas como el porro, fandango y cumbias entre otras. Uno de los músicos más representativos de esta época fue el compositor Lucho Bermúdez.

En Córdoba, en general, se crearon las primeras orquestas tropicales y los primeros circuitos de la naciente industria local. Dichas orquestas grabaron con varias de las casas disqueras más reconocidas en Colombia. Algunas de éstas fueron Discos Fuentes y Codiscos. Alrededor de los años 50 y 60 del siglo XX en Montería, y en Córdoba, surgieron diversas orquestas dentro de las que se destacan Montería Swing, La Sonora Cordobesa, Los Macumberos del Sinú, La Sonora Cienaguera entre otras.

1.5.1. LA SONORA CORDOBESA

Consideramos que la Sonora Cordobesa fue, tal vez, una de las orquestas más emblemáticas en el circuito de la industria musical de Córdoba de los años 50 y 60, de igual forma en el trabajo de campo la más recordada. En el trabajo fonográfico *Historia musical de la sonora cordobesa*, Ofelia Peláez afirma que alrededor del año 1953 dicho grupo era la orquesta de planta en la emisora Radio Cordobesa de Montería y para el año 1962 dicha agrupación logró consolidarse como una de las más importantes en la región. Asimismo, esta agrupación fue testigo de diversos integrantes tales como Abraham Núñez, Dionisio Romero, Ignacio Pertuz, Pedro Salcedo, Antolín Lenes, Eliseo García, El turco Amín entre otros bajo la dirección del trompetista Simón Mendoza.

Según el testimonio de Rogelio Adriano Chávez Flórez (*El indio Chávez*) –cantante de esta orquesta– el director de la Sonora Cordobesa, Simón Mendoza Cabarca, fue un trompetista costeño nacido en Soplaviento Bolívar que migró a la Ciudad de Montería. Simón fundó la Orquesta Sinú, otorgándole el nombre de la emisora Sinú donde participaban en el radio teatro de la misma. Veamos lo que el testimonio de Chávez nos dice refiriéndose a Simón:

Un día recibió un mensaje desde Cartagena para que se presentara a grabar de nuevo. Simón viajó y se puso a las órdenes de don Antonio Fuentes, pero no pudieron hacer nada porque

los demás músicos se emborracharon y faltaron a la cita. Toño Fuentes se "calentó" y, como castigo, decidió suspender el proyecto. "No utilizaré músicos cartageneros en esta sesión. ¡Son irresponsables! Mejor iré a Barranquilla y traeré gente de allá", dijo molesto el dueño de Discos Fuentes. Entonces, Simón aprovechó la oportunidad para colocar a disposición la Orquesta Sinú. "Hombe, don Toño, yo tengo mi propia orquesta en Montería, con músicos buenos y serios, oriundos de Córdoba...". Simón no terminó de hablar, pues Toño Fuentes lo interrumpió: "¿Y qué hacemos perdiendo el tiempo aquí? ¡Tráemelos! Para cantar tenemos a Crescencio Camacho, a Félix "Chamaco" Mattos y a Eustaquio 'El Turco' Amín". Fue entonces cuando Simón hizo las veces de mi padrino musical: "Don Toño, mi orquesta es completa y tiene su repertorio y su propio cantante: Rogelio Chávez...". De nuevo fue interrumpido por Fuentes: "¡Tráemelo también! Si me gusta lo pongo a grabar, si no, le doy los pasajes para que se devuelva. Eso sí: te espero con tu gente en 15 días. (Pérez, 2005, 8 y 15 de mayo) [El Meridiano de Córdoba]

Al parecer, según el documento, a Toño Fuentes le gustó esta orquesta y juntos iniciaron las grabaciones. Éste les propuso cambiar el nombre por uno *internacional*, a la usanza de las grandes orquestas del Caribe como por ejemplo la Sonora Matancera, y siguiendo esta inercia a dicha orquesta la (re)bautizó con el nombre de La Sonora Cordobesa. Siguiendo con este testimonio los primeros temas grabados fueron *Chiquichá* autoría del Indio, *No me pongas cebo* y *Pura Paja* y otros repertorios como cumbia, porros y paseítos de Simón.



Imagen 1.16. Orquesta Sonora Cordobesa.
Fotografía tomada del libro *Córdoba una tierra que suena*.

Una de las variantes de esta historia es el relato que aparece en el trabajo discográfico *Historia musical de La Sonora Cordobesa*. Cerca del año 1953, en la emisora Radio Cordobesa la orquesta fue contratada por Fuentes. Asimismo, el testimonio proporcionado por uno de los músicos vivos que perteneció a esta orquesta, Nacor Barón, nos habla de otras generaciones de integrantes que hicieron parte de dicha orquesta:

Pasamos como primeros saxofonistas de la Sonora Cordobesa, primero mi tío Hugo Alberto, después lo reemplazó mi hermano Abdel Barón Garces, después pasó mi primo Julian Díaz Romero, y más tarde yo hice los primeros saxofones y clarinetes y dirigí la orquesta también. En las trompetas estaba Vicente Villalba, mi suegro Simon Mendoza era la primera trompeta, había un señor de Chinú Antoni María Mendoza, Rosendo Martínez, Tobías Garcés, el Indio Chavez, Murillo. De Cartagena estaba Crecencio Camacho, y en la percusión estuvo un señor que le decían “mentaco”, y más tarde mi cuñado Simón Mendoza también interpretó la batería, y más tarde la segunda trompeta. Bueno sí, como te comento más o menos fuimos esa nomina. (Entrevista en Montería, Córdoba 12/12/2015)

Cabe decir que varios de los testimonios aquí presentados revelan las dinámicas de operación –explotación– de las disqueras en aquellos años, específicamente Discos Fuentes, respecto de las grabaciones. Una de dichas dinámicas fue la grabación de canciones, u otros trabajos, que eran realizados por la Sonora Cordobesa pero promocionados, por ejemplo, con el nombre de Pedro Laza y sus Pelayeros. Una evidencia de esto la encontramos en la tesis de licenciatura de Marcela Silva (2015) la cual muestra cómo uno de los discos (*Baranoa*) grabados por la Sonora Cordobesa está publicado con el nombre de Pedro Laza y sus Pelayeros. Este hallazgo fue encontrado en la colección Cuellar de la Universidad Distrital de la ciudad de Bogotá.

1.5.2. FASCINACIÓN CARIBE

Fundada en 1988 por Nunila Zumaqué Gómez, ha sido la única orquesta femenina conformada en Montería. Nunila desde muy joven se dio cuenta que en las orquestas de Córdoba, y de la Costa Atlántica en general, la única función que le asignaban a las mujeres era la de cantar mientras que los papeles de instrumentistas eran reservados para los

hombres. Al mismo tiempo y por su parte las hermanas de Nunila, radicadas en Bogotá, conformaban una orquesta femenina de salsa (*Caña Brava*).²² Ellas animaron e influenciaron a Nunila en la consolidación de la orquesta femenina en Montería. Su padre, el compositor Francisco Zumaqué Nova, no aceptó esta idea por la preocupación del licor, los *estrastochos* y otros vicios que, según él, se generaban en los espacios de los toques. Para su sorpresa, Nunila ya había conformado la Orquesta y en un ensayo al que fue invitado cuenta que su padre le dio su aprobación. Desde entonces Francisco apoyó a la orquesta realizando arreglos musicales y en la enseñanza de algunos instrumentos. Además, Nunila le explicó a su papá que con dicha agrupación sería distinto el comportamiento que las orquestas de hombres pues las jóvenes iban a infundir respeto y disciplina. De igual forma el apoyo de Edilma Zumaqué, hermana de la fundadora, ha sido fundamental en este grupo. Las integrantes que iniciaron esta orquesta fueron estudiantes del colegio INEM, institución educativa que se ha caracterizado por la enseñanza musical y creación de orquestas en Montería. También integraron al grupo las hijas, sobrinas y hermanas de la fundadora.



Imagen 1.17. Orquesta Fascinación Caribe en la Feria de la Ganadería.
Fotografía tomada del archivo personal de la directora de la orquesta, Nunila Zumaqué.

²²Según la información que aparece en *El pregonero*, medio de comunicación interno del Ministerio de Educación Nacional–MEN–(Jueves, 18 de junio de 2009, No.182), *Caña Brava* fue una de las primeras orquestas femeninas del formato de salsa en Colombia. Fue fundada en 1984 y la integraban un grupo de nueve mujeres en sus inicios, llegando a sumar alrededor de setenta en total a lo largo de su historia. Asimismo, tuvieron «presentaciones en programas como ‘Espectaculares JES’ y participación en ferias y fiestas regionales del país, así como en importantes eventos internacionales en Europa, Asia, Estados Unidos, Centro y Sur de América».

En las entrevistas que le hicimos a Nunila siempre recalcó que las integrantes tenían una serie de reglamentos mientras trabajaban. Estos datos se complementan con los archivos hemerográficos en donde se sustenta esta afirmación. Uno de dichos datos nos muestra que tenían prohibido bailar con los hombres que las invitaran durante los toques. Sin embargo, se permitía bailar en forma de coreografía por que, según Nunila, es una forma de atracción. De igual forma no les era permitido tomar licor. Asimismo, durante los descansos tenían que estar seleccionando el siguiente repertorio. En una de las entrevistas que aparecen en los archivos Nunila afirma lo siguiente: «Debemos conservar la buena imagen de lo que debe y será el futuro de la primera agrupación musical femenina de Córdoba» (Castilla, p.15).

Trabajos discográficos

Fascinación Caribe ha grabado dos trabajos fonográficos. El primero lleva por nombre *Zumaqué Fascinación Caribe*, trabajo dirigido por sus hermanos Francisco Zumaqué Gómez y Marlon Zumaqué. Dentro del repertorio de este disco se encuentran composiciones de Emiliano Jiménez Alvares, Alfredo Zumaqué y los dos hermanos antes mencionados. Entre los géneros musicales se encuentran merengues, salsas románticas, cumbiones y chandés entre otros.

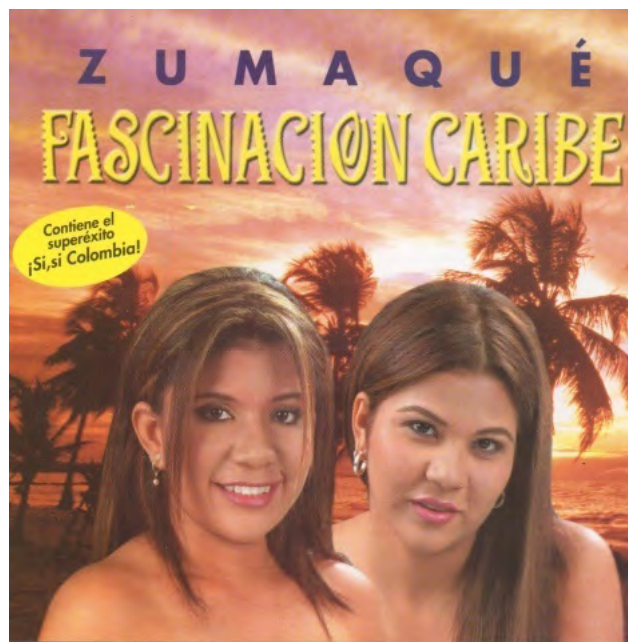


Imagen 1.18. Primer trabajo discográfico de la Orquesta Fascinación Caribe. Productor fonográfico *Zumaqué Music*, 2000.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

El segundo trabajo se llama *Con sabor a mi tierra* y estuvo a cargo de su hermano Marlon Zumaqué. Este disco enfatizó en la grabación de porros, cumbias, salsas, merengues y macumbas. En la actualidad tienen la intención de sacar su tercer trabajo discográfico.



Imagen 1.19. Segundo trabajo discográfico de la Orquesta Fascinación Caribe.
Productor fonográfico *Zumaqué Music*, 2000.

Al igual que las múltiples labores desempeñadas por los músicos de otras orquestas, las integrantes de este grupo se desenvuelven en diferentes campos profesionales y varias de las integrantes son madres de familia.

1.5.3. ORQUESTA LOS DE LA CUADRA



Imagen 1.20. Matrimonio en la finca los Álamos ciudad de Montería.

Orquesta Los de la Cuadra interpretando *Los sabores del porro*

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Agosto 2015.

La orquesta Los de la Cuadra se conformó en el barrio Pasatiempo de Montería en el año 1995 bajo la dirección de Hernán Morales, cantante del grupo. Se concretó por el interés de un grupo de jóvenes en interpretar música tropical del gusto de todos los integrantes. Según el cantante de la orquesta dicho grupo nació en el garaje de su casa. La Cuadra emplea dos modalidades de instrumentación la primera la denominan secuencias y la segunda música en vivo. La primera se realiza a partir de la sustitución de algunos instrumentos de aliento por pistas MIDI reproducidas en un órgano eléctrico (KORN o YAMAHA). Dichas pistas son la base, o colchón musical, sobre la cual tocan los seis o siete intérpretes. Por tanto, los intérpretes están sujetos a la duración de las pistas. Es decir, los músicos están limitados por el tiempo que dure la pista pre-grabada y, por esto, aumenta el número de canciones durante las tandas. La segunda forma, llamada música en vivo, consiste en que los músicos interpretan el repertorio sin estar condicionados a una pista y con todos los instrumentos reales.

En la orquesta Los de la Cuadra hay dos presencias femeninas, la primera es la corista y la segunda es una saxofonista tenor. Esta última, según cuenta, inició haciendo reemplazos de otros saxofonistas los cuales pasaron por este grupo y, de esta manera, se fue incorporando. Cabe mencionar que ambas tienen sus cónyuges dentro de la orquesta. Esto permite que la aceptación del grupo sea más fácil frente a otras mujeres aspirantes. Según

los actores, esto se debe a que es *raro* que las pocas mujeres dedicadas a este ámbito salgan solas a tocar.

Los encargados de obtener contratos son el cantante de la orquesta y su congüero. El segundo trabaja en un periódico de Córdoba (*El Meridiano*) en el ámbito publicitario, lo que quiere decir que este puesto le ayuda en términos económicos al grupo y lo posibilita de ser empresario de la orquesta.

En el año 2007 la orquesta Los de la Cuadra grabó su primer sencillo *El Pastelito*. Por su parte, Leo Arteaga, ex-cantante del grupo, fue quien compuso la letra y la música de dicha pieza. Asimismo los arreglos fueron realizados por Gober German, saxofonista del grupo. Según los actores éste es *un tema alusivo a la navidad y a las costumbres de Córdoba el cual queda institucionalizado en todas las navidades en las cadenas radiales del departamento*. Los integrantes no contaron con los recursos económicos para prensar y comercializar este trabajo, sin embargo, el tema tuvo gran aceptación entre los oyentes.

Para el año 2009 fue lanzado su segundo sencillo denominado *Palmar* el cual estuvo a cargo por Jhon Jairo Morales y Giovani Salcedo, ex-pianista de la orquesta. Según los integrantes, en este trabajo fueron invitados músicos quienes integran orquestas reconocidas dentro de la industria musical del país. Uno de estos músicos fue Albertico López Jorge Ortega integrante del grupo Bananas. De igual forma, también contaron con la participación de músicos cordobeses como el trompetista Juan Carlos Montiel y Rody Caraballo, trompetista de la orquesta de Juan Carlos Coronel y Omar Viloría.



Imagen 1.21. Segundo sencillo *Palmar* de la Orquesta Los de la Cuadra. Tomado del archivo personal de Hernán Morales.

1.5.4. JUANCHO NARANJO Y SU ORQUESTA



Imagen 1.22. Fiesta de Graduación en Chinú, Córdoba.

Prueba de sonido con la Orquesta Juancho Naranjo.

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Julio 2015.

Los de la Cuadra es una orquesta de Sahagún, Córdoba, fundada en el año 2013 por Juancho Naranjo director, arreglista, primer saxofón y dueño del grupo. Asimismo, pertenece a la banda 19 de Marzo de La Guneta, grupo que fundó su padre Miguel Emiro Naranjo. Los integrantes de esta agrupación son de varios lugares de Córdoba (Montería, Cereté, Ciénaga de Oro, Cotorra y Sahagún). En los inicios, de la orquesta tenían un cantante y dos mujeres coristas, durante el trabajo de campo se observaron que las cantantes eran las dos coristas. Éstas cumplen con dos funciones: cantar y bailar al mismo tiempo. La mayoría de los músicos que tocan instrumentos de vientos pertenecen a algún grupo de banda, ya sea de Córdoba o de Sucre. Es interesante que esta orquesta, al tener poco tiempo de haberse conformado, sea una de las que genere muchos contratos respecto a las demás.

1.5.5. ORQUESTA NATALY Y LA 15



Imagen 1.23. Celebración del cumpleaños del Centro Comercial Alamedas del Sinú, Montería Orquesta Nataly y la 15.

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, Agosto 2015.

La orquesta Nataly y la 15 fue fundada alrededor de hace cuatro años por su cantante Nataly Álvarez quien, a su vez, es dueña del grupo. La cantante cuenta que a partir de varias sugerencias de amigos músicos allegados a ella conformó su propio grupo. La razón de esto fue que ella se había dado a conocer a partir de integrar varias orquestas monterianas, obteniendo varios contactos. Sus amigos, al ver que era muy solicitada en muchos contratos, la convencieron para que iniciara su proyecto. Además, los músicos veían en Nataly mucho talento y experiencia en el mercadeo de la música. Así, en la diagonal 15 en el barrio La Granja, en Montería, surgió la orquesta. En este grupo, a diferencia de otros, se permite que los integrantes manejen parte de los contratos. Es poco común en Montería que una mujer se haga cargo o maneje un grupo de orquesta tropical, pues normalmente de estos asuntos se encargan los hombres. La dueña y cantante del grupo, además, es la única imagen femenina de la orquesta y, por lo tanto, se esmera en desempeñar muy bien su papel.

CAPÍTULO II

SABOR: LOS DISCURSOS SOBRE LA MÚSICA Y LAS ACEPCIONES MUSICALES

En el presente capítulo estudiaremos cómo se performa el poder masculino en las estructuras musicales a través de los significados atribuidos a éstas. Así, la categoría *sabor* se mostrará como condensadora de significaciones las cuales están atravesadas por discursos de género y raciales, específicamente sobre lo *negro*. Si bien el discurso del sabor en Montería, y en Córdoba en general, aparece en el *porro* también se encuentra en otros géneros como la *cumbia*, la *puya*, el *fandango*, entre otros. Quizá dicho sabor es un discurso que se manifiesta en las músicas caribeñas en general, es decir, tanto dentro como fuera de Colombia. De igual forma, daremos cuenta de cómo las normatividades de género se encuentran inmersas en el *campo* musical el cual es dominado por el sector masculino. Este fenómeno se reproduce como un *habitus* interiorizado desde las prácticas cotidianas en la cultura cordobesa. Dicho *habitus* se ejerce, en palabras de Cecilia Flachsland, como una partida de un juego en donde cada jugador actúa e interioriza las reglas reproducidas bajo una coordinación lógica de los discursos. Dentro de los discursos hegemónicos que aparecieron en el análisis se evidencian dos modelos de interpretación (bandas cordobesas de finales de siglo XIX y principios del XX, y orquestas de los años 50 y 60 del siglo XX) y de improvisación del porro (modelos discográficos). Pero también, encontramos que dichos discursos (estructuras musicales y acerca de la música) se encuentran contruidos por un imaginario sobre lo negro el cual performa una identidad masculina.

2.1. PORRO

La razón de habernos enfocado en el porro radica en que nos permite articular dos grandes temáticas. La primera se relaciona con los discursos nacionalistas desarrollados de manera local en Montería. Como habíamos mencionado en la introducción, en el desarrollo de Colombia como Estado-nación se inició la búsqueda de la *esencia* de lo colombiano basado en el discurso racial tripartito. Dicho discurso fue resignificado en Córdoba de diversas maneras, por una parte existe una construcción *identitaria* por antonomasia relacionada, a nuestra forma de ver, con el modo de producción económico ganadero heredado desde tiempos coloniales. Como mencionamos en el capítulo anterior, existen varias fiestas que han ritualizado la vida ganadera cordobesa como por ejemplo las corralejas, los fandangos, la feria y el Reinado de la Ganadería. Asimismo, tanto las bandas como lo porros –término

que incluye varios géneros locales, dentro de ellos el porro— son parte de dicha ritualización (musical). Las *bandas tradicionales* se han construido como el formato más representativo del repertorio de porros en Córdoba, género musical legitimado a través una lógica/discursos mítica(os) en la cual se encuentra la bailadora de fandango que analizamos en el tercer capítulo. Por otra parte, se insertan los discursos raciales dentro de algunas prácticas que se habían mencionado, como por ejemplo en las bandas y en los conjuntos de gaita. La segunda temática trata de los discursos transnacionales de la industria de la música y la fonográfica. Sabemos que este punto es fundamental para entender la música tropical porque justamente ésta nace en este contexto.

Como se ha mencionado anteriormente, el porro es una de las músicas que hace parte del sistema de las culturas musicales del Caribe colombiano. Éste es considerado por la cultura como un género musical²³ el cual se encuentra en diferentes formatos, uno de los más conocidos es el de las *bandas folklóricas, pelayeras o tradicionales*. La dotación instrumental de dichas bandas son trompetas, bombardinos, trombones, clarinetes, bombo, redoblante y platillos. El nombre genérico del repertorio de estos grupos es conocido como porro, sin embargo interpretan diversos géneros musicales tales como fandangos, puyas, porros *palitiao* y *tapaos*. Estos dos últimos son términos locales que se han empleado para diferenciar dos estilos de porro. En las orquestas aunque se interpreten ambos estilos no es muy común que se realicen dichas distinciones.

El antropólogo Peter Wade (2002) sostiene que el porro pertenece al conjunto de los orígenes mitológicos de la música costeña. Varios investigadores locales han escrito sobre los orígenes —míticos— del primer estilo denominado palitiao, uno de los más conocidos en Córdoba es el historiador William Fortich (2013) quien, en su libro *Con bombos y platillos*, atribuye la creación de dicho estilo a dos personajes: Alejandro Ramírez Ayaso y Pablo Garcés. Éstos, según el autor, fueron los creadores de la primera banda llamada La Ribana. De igual modo, el lugar en donde ubica el nacimiento de esta banda es San Pelayo, uno de

²³La antropóloga Ana María Ochoa, en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización*, señala que la categoría de género como concepto de clasificación ha sido poco cuestionada, sin embargo, apunta que este abordaje es reciente en los estudios de la música popular y que se encuentra relacionado con conceptos musicales analíticos en diversas áreas. «En la etnomusicología, por ejemplo, ha habido una serie de estudios cuyo objetivo es entender de qué manera las diferentes culturas conceptualizan su propias músicas y así cuestionar los parámetros mismos de valoración y análisis de lo musical». (2003, p.84)

los municipios que integran a Córdoba. El discurso folklorista ha tenido un impacto dentro de la cultura cordobesa pues se repite –sin cuestionar– que los orígenes de dicho estilo de porro son los referidos y, por tanto, la *cuna del porro* es San Pelayo.

Acerca del segundo estilo existen los trabajos del sociólogo Fals Borda [1981] (1986) quien, en los tomos II y IV de su obra *Historia doble de la Costa*, realiza la reconstrucción del origen –mítico– del porro tapao. Dentro de éstos, muestra un testimonio proporcionado por el hermano del primer músico de Bolívar quien, supuestamente, pasó la música de gaita²⁴ al clarinete llamado Agustín Mier (2002, pp.109A-110A). El autor apunta que la creación del estilo del porro tapao nace con este acontecimiento.

En las orquestas, ambos estilos de porro son retomados del formato de banda tradicional y se les asigna el nombre genérico de *porro orquestado*. Según los actores sociales existen *porros instrumentales* y *porros vocalizados*. Los porros instrumentales se caracterizan por no ser cantados, mientras que los porros vocalizados, a pesar que prevalece la parte instrumental, se caracterizan por tener una composición lírica. Es interesante que la lírica, hasta donde sabemos, se le agregó al repertorio *tradicional* pues se puede identificar a los compositores de dichas letras frecuentemente.

Algunos porros musicalmente se caracterizan por tener una danza introductoria y, por lo general, se escriben en 2/2 o compás partido como sucede con mucho del repertorio de la salsa o el merengue. Los instrumentos encargados de la parte armónica son el bajo, el piano y la guitarra. Dicha parte armónica es tocada con variantes sobre las bases rítmicas de las percusiones, es decir la batería y las congas. Según los percusionistas dichas bases las retoman igualmente de las bandas, específicamente del redoblante, platillos y bombo. Cabe decir que, en el trabajo de campo, los músicos señalaban el profundo respeto de mantener *iguales*²⁵ estas bases pues es en donde se encuentra la esencia o el sabor de esta música. La

²⁴La música de gaita, también conocida como *conjunto de pitos y tambores* o *cumbiamba*, hace parte de las diversas músicas del Caribe colombiano. Está conformada por una dotación instrumental que se compone de la gaita, tambores de percusión y maracas. Dentro de los tipos de gaitas se encuentra la corta, o *machiembriá* y las gaitas largas (*macho* y *hembra*). Los nombres locales de los membranófonos son *tambora*, *tambor alegre* y *llamador*.

²⁵Esta igualdad consiste en la adaptación de las estructuras rítmicas de los instrumentos de percusión de la banda a los instrumentos de la orquesta, como la conga que simula el bombo y la batería que emula al redoblante y los platillos.

voz y los instrumentos de viento son los encargados de la parte melódica y de algunos acompañamientos.

Ahora bien, si el estilo del porro inicia con danza introductoria son las trompetas las encargadas de realizar esta parte. Sin embargo, en algunos casos también puede ser interpretada por los trombones y saxofones. Mientras que la armonía, la batería y las congas interpretan sobre la base rítmica que caracteriza el inicio de este estilo²⁶ de porro. Luego de la introducción sigue la sección conocida como *desarrollo del porro*, en esta parte existe un diálogo entre trompetas (*antecedente*) y saxofones con trombones (*consecuente*). Específicamente, las trompetas preguntan con un pasaje melódico mientras que los saxofones contestan con otro. Por su parte, el acompañamiento armónico del piano es interpretado mediante un *tumbao*²⁷. Los pianistas reiteraban que el tumbao se asemeja a los que se escuchan en la salsa aunque con algunas diferencias. Una de éstas es que el tumbao en el porro se realiza sobre los acentos rítmicos interpretados por las congas. Es decir, sobre la misma base rítmica que realiza el bombo en la banda. Varios testimonios confirmaron que dicha acentuación es la guía principal del porro y, por tanto, algunos músicos la consideran como la *clave del porro*.

En los scores de las orquestas tropicales no se escribe la rítmica de algunos instrumentos, como por ejemplo el piano y el bajo para los cuales solamente se anotan los acordes en cifrado americano. No es necesario escribir el ritmo de porro pues es algo que se aprende de manera oral por los músicos, esto nos revela que esta estructura es considerada en la cultura como *natural*.²⁸

Luego del desarrollo del porro sigue la sección conocida como *punte* en donde la percusión realiza un *llamado*, el cual es interpretado como el aviso que anuncia la siguiente sección: la *bozá*. Esta última se asemeja con la parte libre de la salsa conocida como montuno. Asimismo, es considerada por los músicos como portadora de un alto contenido de sabor. En la *bozá* los saxofones son los protagonistas e interpretan una secuencia


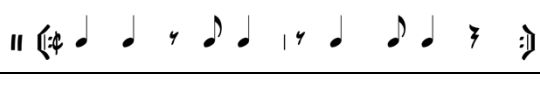


²⁶Ver Cuadro 2.2.

²⁷Tumbao es un término que se utiliza para denominar una técnica pianística que se centra en la interpretación armónica, a través de arpeggios y escalas, con un patrón rítmico que funciona como estructura guía y que corresponde al género musical en cuestión. Es una técnica muy recurrida en la salsa y otros géneros caribeños.

²⁸Ver score de porro *El Balay* en Anexo.

melódica establecida mientras que el bombardinista improvisa. En la batería se escucha el redoblante, como sucede en la banda, el cual es el encargado de realizar una sección de redobles a partir de la clave del porro. De igual forma las congas realizan acentuaciones sobre los redobles descritos. Por su parte, el piano y bajo acompañan armónicamente las acentuaciones sólo en los tiempos fuertes del redoblante. Toda la estructura general descrita hasta aquí puede ser repetida dos veces, o más, hasta llegar nuevamente a la danza para terminar (ver Cuadro 2.2.).

Los porros que no tienen introducción se inician directamente en el desarrollo del tema el cual es interpretado por las trompetas y los saxofones. Por lo general, estos estilos de porro son los que llevan letra y la voz es la encargada de la melodía, sin embargo algunos pueden no llevarla. De igual modo, la rítmica no cambia respecto al primer estilo descrito. Además, los músicos señalan que lo que equivale a la bozá en el primer estilo corresponde a los *mambos* en éste último.

PORRO VOCALIZADO (ORQUESTA TROPICAL)			
ESTRUCTURA MÍNIMA DEL PORRO		FUNCIONES DE INSTRUMENTOS	MÍNIMA ESTRUCTURA RÍTMICA
Intro	Desarrollo	Trompetas = pregunta Saxofones = respuesta Percusiones = mínima estructura rítmica Piano y bajo = mínima estructura rítmica	
Parte A (x 2)	Voz	Voz = melodía Trompetas y trombones = <i>background</i>	
Puente	Llamado de la percusión	Percusiones = llamado (aviso para mambo)	
Parte B	Mambo	Saxofones = improvisación (protagonistas) Batería = redoblante (emulando banda) Congas = acentuaciones sobre redoblante Piano y bajo = acentuaciones en tiempos fuertes del redoblante. Bombardino = contramelodía	<p>Orisha</p> 
Parte A	Repetición		
Puente			
Parte B			
Final			

Cuadro 2.1. Estructura del porro vocalizado, funciones de instrumentos y estructuras rítmicas.

²⁹ El ritmo *orisha* es uno de los posibles, entre muchos otros conocidos como *ritmos negros –caballito, soukou, bomba, cumbia y paseo–*, para todas las percusiones en la sección del mambo.

bandas es el más legitimado pero, a su vez, se encuentra marginado debido a que se suele asociar con la vida campesina –oponiéndose a los valores de la modernidad capitalista–. Esto conlleva a que los integrantes de las bandas sean muy mal pagados en contraste con las orquestas tropicales y otras dotaciones instrumentales.

Asimismo, existe un fenómeno muy interesante en cuanto a las clasificaciones, o variantes locales, del porro. Por una parte, hay clasificaciones basadas en la dotación instrumental y otras según el género musical. Dentro de la primera se encuentran el *porro orquestado*, *porro de cámara*, *porro de bandas*, *porro de vallenato*, *porro en guitarra*, *porro orquestado* y *porro de pitos y tambores*; mientras que en la segunda el *porro paseo*, *porro (puya, fandango, porro, mapalé)* y, como fenómeno de los últimos años, el *porropop* y *porrock*. Acerca del porro orquestado es muy poco lo que se ha dicho, sin embargo podemos ubicar algunos autores que lo han mencionado en sus trabajos desde una corriente folklorista. Por ejemplo en su libro *Córdoba su gente su gente y su folclor*, Guillermo Valencia Salgado (1994) menciona una larga lista de orquestas que, seguramente, estaban vigentes en la década en que salió la primera edición [1987] del libro. Asimismo, Augusto Amador Soto (2000) en su libro *Cultura del porro: su identidad folclórica* da una escueta explicación en donde menciona que dicho estilo es un porro con partitura y estricto. De igual modo, indica que lo más importante en el porro orquestado es el cantante por que *la letra lo es todo*. Hacia el final de su definición termina mencionando importantes orquestas de Córdoba y del Caribe colombiano.

Por último ubicamos un libro reciente, *La verdad acerca del porro*, del trompetista y director de la banda 19 de marzo de la Guneta, Miguel Emiro Naranjo (2013), quien amplía un poco más la definición del porro orquestado. Para empezar, menciona que cuando el porro hace su tránsito a las orquestas éste se transforma y se vuelve ciudadano ya que «se viste de Frac y recibe el nombre del ‘porro de salón’» (p.44). Luego de esto el autor indica, a partir de un dato histórico, que hacia la segunda década del siglo XX las orquestas omitieron en su repertorio el porro que se conoce como porro pelayero o palitiao. Sin embargo, resalta que la orquesta Sonora Cordobesa³² interpretaba dicho estilo de porro pero que el ritmo fue acelerado. Igualmente, menciona que el porro orquestado puede ser

³²Ver en el primer capítulo el rubro de *Un breve acercamiento histórico de las orquestas*.

instrumental, y que es parecido al de las bandas, o vocal señalado que la tonalidad es de acuerdo a la voz de los cantantes. El autor recomienda, preferiblemente, que los cantantes sean voces femeninas o masculinas para que puedan escucharse los sentimientos característicos del porro como la pasión, la nostalgia y la alegría (p.45).

2.2. LOS SABORES DEL PORRO

El objetivo de este rubro es explicar cómo se construye el sabor a través de las significaciones de algunas estructuras musicales, mediante el análisis del discurso sobre la música centrado en el porro –como muestra de la música tropical–, puesto que es el género que nos permite articular muchos aspectos de la cultura. Cabe aclarar que las acepciones musicales son estructuras musicales que son dotadas de sabor por los actores sociales, es decir, existe un discurso sobre la música costeña (porro) y el sabor.

2.2.1. FRASEO

Uno de los códigos para entender la interpretación de los porros en las orquestas tropicales es el habla costeña, esto permite comprender las configuraciones sociales que atraviesan a la música. Una de las características más importantes del habla costeña es la omisión de algunos fonemas en la pronunciación de las palabras, como por ejemplo, la palabra bañar suena *ba-ñá*. Sucede de manera similar con la palabra dormir la cual suena *do-mí*. Varios de los actores sociales reiteraron que este tipo de habla repercute de forma directa en la interpretación de un elemento musical: la melodía.³³ Dicho de manera coloquial, *así como se habla se toca la música* como veremos en el siguiente testimonio en donde dicho fenómeno se cumple al momento de interpretar con partitura.

En la partitura de un porro puede estar escrito con los valores completos, pero al momento de ejecutarlo le quita [...] algunas partes del valor de las figuras musical. En el caso de nosotros vendría siendo el *feeling* de nosotros, el *sabor* propio de nosotros. (Entrevista en Montería, Córdoba, 14/09/2015)

De igual forma, el saxofonista Julio Castillo, director de una de las orquestas monterianas, en una conversación no dijo que a este fenómeno lo denomina *sustracción de duraciones*.

³³Esta afirmación es extensible a muchas músicas del Caribe colombiano, no solamente al porro de las orquestas tropicales.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Su testimonio se asemeja al testimonio anterior, pero éste refiere dicho fenómeno al momento de escribir una partitura en el programa Finale.

Si yo a Finale no le escribo el staccato a la frase me va a sonar europeo [realiza un ejemplo musical a la europea]. La idea es cortarle la duración por que o si no suena europeo [realiza ejemplo con sustracción de valores]. (Entrevista en Montería, Córdoba, 17/09/2016)

Castillo es uno de los músicos monterianos que se dedica a producir libros de pedagogía para la enseñanza de la música del Caribe particularmente de Córdoba. Es en su libro *A buen ritmo* en donde encontramos la definición del concepto *sustracción de duraciones*.

El significado de los símbolos musicales es universal, pero dependiendo del tipo de música, es necesario interpretarlos con su “sabor” o “Feeling” característico, en la música caribeña, las figuras de duración tienden a ser interpretadas restándole la mitad, o un porcentaje de su duración, a éste principio le denominamos “**Sustracción de duraciones**” podríamos afirmar que esto se deba a que la elaboración de las melodías tienen una influencia marcada de la percusión. Esta particularidad se hace evidente en la mayoría de las derivaciones rítmicas de la segunda división del pulso. (Castillo, 2013, p.77)

Todas las características mencionadas son reconocidas por los músicos como dotadoras de sabor en la interpretación del porro. Este fenómeno es interesante por que está vinculado a un aspecto lingüístico que relaciona al habla costeña cordobesa con su música. Consideramos que el habla es uno de los elementos identitarios y etnocéntricos dentro de la cultura. Respecto a este fenómeno Rafael Orozco, en su artículo *El castellano del Caribe colombiano a comienzos del siglo XXI*, sostiene que el habla costeño se caracteriza «por una serie de distinciones fonológicas que, en su mayor parte, surgen de la realización superficial [d, s, n, l, r] en posición de coda silábica» (2009, p.97). Una norma, según el autor, de este tipo de castellano es el «debilitamiento y la aspiración u omisión de la /s/» como se observan en los siguientes ejemplos.

a. seis pesos [‘seih’pesoh] > [‘sei_’peso_]

b. los fósforos [loh’fohforoh] > [lo_’foforo_] (*Ibíd.*)

Asimismo, Orozco hace énfasis en que existe una diferencia entre el habla del sur, en donde se encuentra Córdoba, y el norte del Caribe colombiano. Sostiene que «los fonemas

preconsonánticos líquidos» sufren algunos debilitamientos como los que vemos en los siguientes ejemplos.

Alberto el turco

- (a) [al'bertuerturko] > [ag'begtoeg'tugko]
- (b) [al'bertuerturko] > [a?'be?toe?'tu?ko]
- (c) [al'bertuerturko] > [ab'bettoet'tukko] (p.98)

El estudio mencionado de Orozco está estrechamente relacionado con los testimonios de los músicos y el sentido de estos elementos construidos como sabor en las interpretaciones del porro.

2.2.2. ADORNOS

Existen algunas técnicas empleadas en instrumentos de aliento metal que funcionan como herramientas para dotar a la interpretación de sabor. Observamos que para dotar de sabor a la interpretación del porro en el saxofón se utilizan algunas técnicas específicas. Estas son los bends y vibratos los cuales son equivalentes, y muy similares sonoramente, a algunas técnicas empleadas en el bombardino (v.g. trinos, apoyaturas y glissandos). A continuación veremos el porro Atlántico para el saxofón alto. En la partitura aparecen dichas técnicas marcadas con rojo las cuales hacen que la interpretación suene con mucho sabor por que de lo contrario no se escucharía el ideal sonoro al que aspiran los músicos. Pensamos que esto hace parte de un modelo de interpretación construido a través de la industria musical. Tenemos que aclarar que el uso de partituras por las orquestas es muy frecuente, sin embargo en éstas no aparecen, casi nunca, los adornos referidos. Así, la partitura que presentamos es un extracto de una transcripción de los adornos que se realizó de una interpretación, la cual se registró durante el trabajo de campo y se validó con algunos intérpretes.

Atlántico

Arreglo: Julio Castillo Gomez
Transcripción: María Alejandra De Ávila López

The musical score for 'Atlántico' is presented in six staves. The first staff is for the Contralto Saxophone (Saxofón Contralto) and the subsequent five staves are for the Alto Saxophone (Alto Sax.). The music is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as rests, eighth and sixteenth notes, and slurs. Red wavy lines above notes indicate vibrato. Boxed letters 'A' and 'B' mark specific sections of the music. The Alto Saxophone part features a complex rhythmic pattern in the later measures, including a triplet of eighth notes and a series of sixteenth notes.

2.2.3. LA CLAVE, LA SÍNCOPA Y EL CONTRATIEMPO

Es importante aclarar que este aspecto en particular estuvo latente en los discursos de los actores sociales y por esta razón lo retomamos. Según los intérpretes, la música del Caribe colombiano está regida por una clave la cual es reconocida en el ámbito de la música tropical como *cubana*. Algunos directores de orquestas afirmaron que sin esta clave les era imposible hacer los arreglos y crear sus composiciones. Además, según el mismo discurso como también algunos investigadores sostienen (Pérez 1990; Kubik 1998; Ferreira y Pitre 2014), dicha clave es un elemento de la herencia africana. Sin embargo, otros testimonio

apuntan que el porro tiene su propia clave la cual es identificada como el acompañamiento rítmico mínimo que realiza el bombo en las bandas tradicionales.³⁴



Figura 2.1.
Rítmica considerada como la clave del porro.

El bombo de las bandas, que realiza la clave del porro, es acompañado en muchas ocasiones por un *jam block* el cual materializa la llamada clave cubana pero defasada en el tiempo. Esto quiere decir que la superposición de estas dos claves generan una poliritmia característica de muchas músicas africanas y afrocaribeñas.

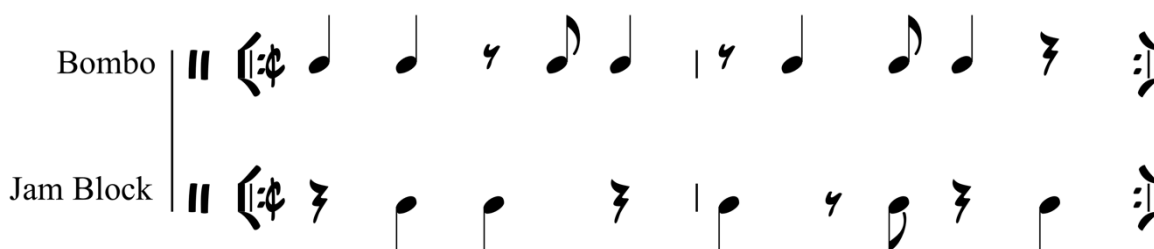


Figura 2.2.
Superposición de clave del porro y clave cubana, realización del bombo y el jam block.

La clave es una de las *esencias* atribuidas al porro y es caracterizada con alto contenido de sabor. Asimismo, está conformada por síncopas lo cual condiciona o subsume a las melodías y al acompañamiento armónico. Es decir, la clave, como estructura rítmica subyace al porro, genera desplazamientos de tiempos fuertes a tiempos débiles del compás (síncopa) que, a su vez, crea contratiempos en la melodía. Dicho de otro modo, la clave del porro es el constructo rítmico por el cual el todo musical está subordinado para crear el estilo, el sabor, de dicha música. El porro es, así, entre otros elementos musicales, un estilo cuyo sabor está en el desarrollo rítmico en todos sus niveles (instrumentos melódicos, armónicos y percusiones).

El compositor monteriano Francisco Zumaqué menciona en una entrevista un *saltito* el cual guarda relación con la síncopa y, por lo tanto, con el sabor. De igual forma, afirma

³⁴Ver Cuadros 2.1 y 2.2.

haber encontrado el truco de escribir la cumbia y, sobre todo, en dónde colocarle el saltito que es característico en la música colombiana:

Rafael Quintero: ¿Cuál es exactamente ese saltito del que usted habla?

Francisco Zumaqué: Es una fórmula rítmica sincopada que es característica del cuarto tiempo y que determina todo en nuestra música.

R.Q: Es la clave de la música colombiana

F.Z: Claro, así como hay una clave cubana, también hay una clave colombiana, que está determinada por la situación del cuarto tiempo.

R.Q: ¿Por qué no es un poco más explícito en esto de la clave de la música colombiana?

F.Z: Es una excitación que va sobre el cuarto tiempo y en períodos de dos compases. Eso es lo que determina la fluidez de nuestra música, y lo que le da su sabor. (Quintero: 1998, pp.50–53)

Este mismo fenómeno es explicado por Castillo, en su libro *A buen ritmo*, a través de dos ejemplos en donde muestra fragmentos rítmico-melódicos de un paseo y una puya – igualmente funciona con el porro– dando cuenta de los desplazamientos de la síncopa. A continuación mostraremos los ejemplos que aparecen en dicho libro.

PASEO

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "PASEO". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 2/4 time. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line, with the final measure of the treble staff featuring four accented eighth notes.

PUYA

Figuras 2.3. y 2.4. Paseo y puya.
Ambos ejemplos tomados de Julio Castillo (2013, p.153)

Castillo llega a la conclusión que la síncopa se produce en el contratiempo y su prolongación se da «hacia un sonido que ocupa el primer componente de la segunda división del pulso binario o hacia un sonido que ocupa el primer componente de una de sus derivaciones rítmicas» (p.154). Esto es ilustrado en el siguiente ejemplo donde señala el origen de la síncopa y su prolongación.

Figura 2.5. Origen de la síncopa y su prolongación.
Tomado de Julio Castillo (2013, p.155)

El contratiempo, según Castillo «es un elemento característico que hace parte esencial de los patrones rítmicos de la música del Caribe colombiano» (p.57). Asimismo, sustenta que muy frecuentemente en los mambos de los porros los trombones van haciendo un acompañamiento rítmico-armónico el cual según los datos etnográficos evocan el llamador³⁵ de los grupos de pitos y tambores.



Figura 2.6. Trombones haciendo acompañamiento rítmico-armónico.
Tomado de Julio Castillo (2013, p.57)

Es importante decir que el autor escribió el libro *A buen ritmo*, de donde tomamos los ejemplos, basándose en el repertorio caribeño colombiano principalmente de las fuentes musicales de Córdoba (bandas tradicionales) para crear un material pedagógico que es utilizado en la carrera de Educación Básica con énfasis en artística-música de la Universidad de Córdoba (UNICOR) en Montería. Este tipo de materiales es una característica –consecuencia– de la investigación musical colombiana que, a nuestro juicio, por una parte camina en la pedagogía y por otra en el folclor. Esta combinación ha dado como resultado diversos métodos de enseñanza tanto en Córdoba como en Colombia.³⁶

2.2.4. BOZÁ, MAMBO E IMPROVISACIÓN

Como habíamos mencionado en el primer rubro de este capítulo, la bozá es una de las partes del porro con un alto contenido de sabor. La etnografía arrojó que dicha parte se caracteriza por producir *éxtasis, alegría, gustadera, amarre* o *gozadera*.³⁷ Asimismo, para comprender el sabor de la bozá algunos de los principales aspectos que debemos estudiar

³⁵El llamador es un instrumento de percusión de los grupos de gaitas del Caribe colombiano el cual tiene como función principal marcar el contratiempo.

³⁶Ver Julio Castillo (2014) *Mi sol si nú: texto de iniciación al solfeo tonal basado en la música del Caribe colombiano*; (2013) *A buen ritmo*; (2015) *El ritmo se nota*. Asimismo, Álvaro Bustos (2012) *Sinfonia: porros y fandangos*. Los dos autores citados hacen parte del cuerpo de profesores de la Licenciatura en Educación Básica de la UNICOR.

³⁷Todas estas verbalizaciones las interpretamos como sinónimos del sabor.

son la percusión, la improvisación y el baile. En cuanto al primer aspecto, en la batería se busca la emulación de las estructuras rítmicas y de la interpretación de los instrumentos de percusión de las bandas (redoblante, platillos y bombo), de lo contrario, dicho instrumento estaría tocando *simple*, es decir, la ejecución no contendría sabor. Prueba de esto es la parte rítmica del paliteo –y en general la estructura musical que realizan durante la bozá– que según el discurso es copiado de la banda.³⁸ Los músicos sostienen que se deben respetar las estructuras musicales de la banda por la tradición que portan estos grupos. En la orquesta el paliteo lo interpretan los timbales, el redoblante y las congas. Sin embargo, el siguiente testimonio apunta que el redoblante es clave para portar la *esencia* de dicho paliteo, símbolo de sabor.

Carlos: En sí el redoblante es el que está llevando el patrón

María Alejandra: ¿Y por qué?

C: Ahí se está respetando la parte tradicional, el instrumento que más... digamos lo que le da la esencia a esa parte del paliteo es precisamente [señala el redoblante] el paliteo que hace el redoblante [...] entonces, para este formato se respeta mucho eso.

M.A: ¿Por qué lo respetan mucho?

C: Porque no podemos salirnos, no podemos cambiarlo todo completamente

M.A: ¿Cuál sería la esencia?

C: La esencia de esa parte sería esto [toca el paliteo]. Y ese es el que la gente baila, disfruta.

M.A: ¿Cómo así?

C: Dentro de lo bailadores, ese es el momento que la gente espera para bailar

M.A: ¿Por qué?

C: No sé qué es lo que tiene la improvisación de los instrumentos de viento. (Entrevista en Montería, Córdoba, 01/04/2016)

De igual modo la diferencia que existe entre la banda y la orquesta en la bozá, señalan los percusionistas, es la dotación instrumental como veremos en el siguiente testimonio.

M.A: ¿Cómo se toca la bozá en la orquesta?

G: Es muy diferente porque en una banda hay tres percusiones y acá en la batería tienes que manejar todo eso con la pierna izquierda. Tienes que tocar el charle y con la pierna derecha

³⁸El paliteo de la banda consiste en que el bombo deja de tocar el parche y pasa a tocar una tabla pequeña de madera denominada jam block. Mientras que el redoblante realiza algunas figuras rítmicas específicas y los platillos van a contratiempo.

haces el bombo y con las dos manos haces el redoblante, entonces es casi lo mismo, es casi lo mismo. (Entrevista en Montería, Córdoba 01/06/2016)

Por su parte, existen partes del porro que son denominadas mambos y, que, al igual que la bozá son decodificadas como partes sabrosas del porro. Si recordamos la estructura de los porros en los cuadros del primer rubro (2.1. y 2.2.), los mambos son característicos de los porros que por lo general no tienen danza introductoria. En esta sección los percusionistas que interpretan las congas utilizan figuras rítmicas que son denominadas como *ritmos negros*. Según la etnografía, estos ritmos pueden ser *ritmos antillanos* denominados *caballo* o *caballito*, *orisha*, *soukou* y *bomba*. De igual forma, los actores emplean ritmos del Caribe colombiano también reconocidos como negros como la *cumbia* y el *paseo*. A continuación veremos algunos ejemplos.

Orisha



Caballito



Figuras 2.7. y 2.8. Algunas variantes de *ritmos antillanos*.
Ambas transcripciones por María Alejandra De Ávila López
Interprete: Gustavo Prioló, Montería, Córdoba 01/06/2016.

Como habíamos mencionado, uno de los aspectos más relevantes de la bozá es la improvisación la cual es un elemento cargado de sabor. En ésta, por un lado, los saxofones interpretan una melodía específica y, por otro, los bombardinos improvisan. Recordemos

que el repertorio de las bandas tradicionales es retomado por las orquestas y, por lo tanto, el papel de los clarinetes en la banda es reemplazado en estos grupos por los saxofones. La melodía que realizan los saxofones y la improvisación de los bombardinos se encuentra vinculada a ciertos discursos raciales. En este sentido nos referimos a las identidades raciales que tomó el proyecto del Estado-nación para legitimar las esencias colombianas en términos sonoros a través de las raíces triétnicas. El primer discurso es asociado al aporte *indio* y el segundo a lo negro. Asimismo, la improvisación, como explicaremos más adelante, se relaciona con la transmisión de modelos orales y discográficos. El aporte indio fue resignificado a través del discurso folklórico cordobés en el porro argumentando que la melodía que hacen los clarinetes en la bozá es la evocación de las gaitas o el *pito cabeza e cera*. Consideramos que si los saxofones en las orquestas emulan estas estructuras sonoras por lo tanto performan el aporte indio.

Cabe decir que la bozá es una de las partes más importantes de este estilo de porro (palitiao) por que al palitearse el bombo durante ésta es la que define su nombre. Por esta razón, los folkloristas cordobeses se han encargado de buscar el origen de dicho estilo también conocido como *pelayero sinuano* o *cordobés*. Bajo esta lógica la tarea de éstos ha consistido en explicar los aportes étnicos de la bozá como veremos a continuación en los siguientes ejemplos.

En el libro *Córdoba su gente y su folclor* Guillermo Valencia Salgado (1994) explica que, anteriormente, existía una clase de *porro zambo* conformado por el aporte indio y negro. Esta clase de porro es, según Valencia, el que transitó de los grupos de gaitas a las bandas las cuales enriquecieron, bajo esta lógica, la parte melódica, armónica y rítmica tomando una estructura diferente. Dentro de dicha estructura es incorporada la bozá que, como veremos en la siguiente descripción, explica el nacimiento del estilo de porro palitiao o pelayero cordobés:

1. Danza introductiva [...]
2. Desarrollo del porro.
3. Nexo preparatorio.
4. La Bozá o recitativo que improvisan los clarinetes. Se dice que en esta parte se decanta, se amarra, el porro. De ahí la expresión "Bozá" o sea bozal que ata, que amarra. Esta es la parte más sabrosa del porro pelayero. Y se afirma que un porro sin parte de clarinetes no es un porro. En el momento de la "Bozá" no suena el bombo. El ejecutante o bombero solamente palitea

una tablita anexada al instrumento. Estas cuatro partes no las tenía ni el porro negro ni el porro zambo. Es una creación de los compositores pelayeros. Además vemos que una característica de este aire musical es su forma improvisada [...] (p. 67)

Asimismo, el historiador William Fortich (2013) sostiene, sin aportar pruebas, que la bozá es el antiguo porro de los gaiteros como veremos en el siguiente testimonio.

La prueba más fehaciente la tenemos cuando el análisis del llamado Porro Pelayero nos llevó a descubrir que lo que se llama “Boza” es el antiguo porro de los gaiteros que ha servido de núcleo para que músicos con relativa formación académica lo desarrollaran (p.19).

De igual modo, Augusto Amador (2000), en su libro *La Cordobesía*, coincide con Fortich relacionando la bozá con el aporte de las gaitas, a las cuales se les atribuye un origen indígena. Es decir, la contribución del indio al porro, según el autor, se encuentra en los clarinetes de las bandas pues éstos emblematizan al también llamado pito cabeza de cera.

La tercera parte es la "bozá" o "paliteo". [...] Los clarinetes, de sonido noble hacen el llamado a la convivencia, a la cordura. Ese discurso de los clarinetes lo acepta toda la banda, para ello baja la intensidad de la instrumentación; el bombero deja de golpear en el parche y se limita a paliterar con la cacha de la porra, en una tala sonora que lleva encima del aro del bombo. Ese paliteo inspiró el nombre del "palitiao". A ese recital de clarinetes le llaman "la bozá" o gustadera, o amarre. Es el momento más emocionante para el bailador. El clarinete emblematiza el pito cabeza de cera del indio, y representa la raza pura de nuestros aborígenes. (p.33)

En cuanto a la relación que tiene la improvisación con lo negro, el historiador local William Fortich (2013), en su libro *Con bombos y platillos*, argumenta a través de algunos datos bibliográficos de Pablo Garcés, músico considerado como uno de los creadores del estilo del porro palitiao o sinuano antes mencionado, su aporte negro.

Pablo Garcés Pérez nació en San Antero (Córdoba) en el año de 1881, hijo de Pablo y Jóvita. El padre era un negro alto y fuerte dedicado a labores ocasionales en agricultura y ganadería con una morena de regular estatura. Este origen precisa un ancestro y una cultura con valores definidos. Evidentemente, San Antero tiene una población con un alto índice de

negros. En esta perspectiva su visión del mundo pasa para el rasero de la cultura negra con todas sus complicaciones [...] (p. 96).

Fortich afirma que la contribución de Garcés³⁹ al estilo del porro palitiao se refleja en algunos elementos musicales dentro de los que se encuentran: el danzón al inicio, el contrapunteo instrumental y las figuras improvisadas en el bombardino, esta última de nuestro interés. Está convencido que estos elementos contienen rasgos netamente negros. Dicho esto, consideramos que existe un carácter esencialista y arbitrario por parte de Fortich al afirmar que la contribución al porro de Garcés es negra por su supuesto origen étnico y al afirmar –sin demostrar nada– que los elementos musicales enumerados, y sobre todo en el bombardino, contengan este supuesto aporte.

[...] aspectos rítmicos reflejados en el contenido de los porros y uno de éstos son las figuras improvisadas en el bombardino. Con ellas se han adornado los porros viejos pelayeros como “Sabado de Gloria”, El Pilon, y otros. (2013, p.101)

A nuestro juicio, todos estos pensamientos folklóricos lo que hacen es alimentar los discursos nacionales raciales, los cuales son construidos localmente como símbolos de sabor al interior de la cultura sinuana. Además, reproducen estereotipos que cosifican y esencializan de forma exagerada elementos culturales.

En suma, estos datos revelan una construcción racial e identitaria acerca de los *orígenes* del porro palitiao y del sabor, en tanto se relacionan directamente con prácticas musicales reconocidas por la cultura cordobesa como *más antiguas*, los grupos de gaitas, y al mismo tiempo a la contribución de lo negro. Es decir, el porro es sabroso por esta raíz étnica dual compuesta por el aporte negro e indio y, aunque no se ha mencionado en los testimonios expuestos, también por el aporte español que es atribuido a los instrumentos de aliento metal.

A partir de esto vale la pena hacer las siguientes preguntas ¿qué de *sabor* tiene la bozá? ¿Será que la bozá está legitimando un ideal construido sobre un pasado negro,

³⁹Asimismo, el discurso folklórico piensa en –necesita de– un autor identificable, en una época precisa, con elementos específicos para legitimar y explicar el origen de los géneros musicales descartando así la posibilidad de pensar en creaciones colectivas las cuales muestran, a nuestro juicio, de forma más precisa otras maneras de concebir la cultura.

indígena y, agregamos, masculino homogéneo⁴⁰ el cual es reiterado en la categoría de *sabor*? ¿La bozá es *sabrosa* por que proviene de una música vieja? ¿La bozá sigue reiterando el discurso del Estado-nación colombiano localmente en términos sonoros?

Estos testimonios nos muestran cómo el *sabor* se encuentra relacionado con varios aspectos. El primero con un territorio y, sobre todo, con un criterio diferenciador que los autores mencionados resaltan: el porro palitiao como la creación de los compositores cordobeses. Se podría considerar que esta diferencia, que es construida como cordobesa frente a los demás departamentos de la Costa Atlántica y el Caribe en general, es el sabor performado en la bozá.

Un segundo aspecto es que la bozá, como el discurso por antonomasia de sabor dentro del porro y dentro de Córdoba, es sabrosa por que justo aquí se materializan performáticamente la identidad cordobesa fundada en el discurso triétnico nacionalista colombiano resignificado en el aporte indio y negro. Como sostiene Amador, los clarinetes evocan el aporte indio de las gaitas a través de la bozá, en las orquestas esta misma estructura la realizan los saxofones, consideramos entonces que existe un continuo performativo de dicha identidad étnica en el porro. De igual forma, funciona para la esencialización de lo negro en las figuras rítmicas que hace el bombardino en la improvisación. Por lo tanto, afirmamos que la bozá es un discurso poderoso de sabor que performa al discurso nacional por un lado y, por otra parte, una identidad cordobesa masculina y sinuana en términos sonoros.

En cuanto a los modelos orales y discográficos⁴¹ de la improvisación arriba mencionados, en esta investigación logramos rastrear dos formas de aprender la improvisación entre los músicos de orquestas. La primera, y más legitimada, es el aprendizaje en los grupos de bandas tradicionales. La segunda, se centra en la escucha de grandes improvisadores de porro, y música tropical, a través de los trabajos discográficos locales y de músicos que se encuentran en el circuito de la industria musical tanto nacional como internacional, por ejemplo: Ramón Benítez, Hernán Contreras, Eucaris Guerra, entre

⁴⁰ Ver el siguiente rubro del presente capítulo *Lo negro y lo masculino*.

⁴¹ Este lo interpretamos como un modelo específico de escritura que se centra en la industria discográfica local (bandas y orquestas), nacional (orquestas) y transnacional (orquestas tropicales).

otros. Cabe decir que existe otra manera de aprender la improvisación basada en el estudio de algunas técnicas del jazz a través de métodos académicos anglosajones de improvisación.

Como ejemplo de la primera forma de aprendizaje se encuentra el caso del director de la orquesta Juancho Naranjo y su Orquesta el cual tuvo su acercamiento a la música al lado de su padre director de la Banda 19 de marzo de la Guneta. Este aprendizaje lo posibilitó aprender los códigos improvisatorios del porro. Asimismo, desde niño fue expuesto a dicha práctica musical. Así como este director, existen varios jóvenes y adultos integrantes de las orquestas quienes han pasado, o pertenecen, a una banda. Tal es el caso de uno de los bombardinistas⁴² del mismo grupo, quien aprendió los modelos improvisatorios o *solos* de las grabaciones de las bandas cordobesas como veremos en el siguiente testimonio

Yo lo que hacía era que cogía el CD de las bandas donde ellos grabaron, ponía la parte del solo de una improvisación sencilla y me la aprendía de memoria. Yo lo hacía igual, lo repetía uno, dos, tres, cuatro veces, ponía el CD y otra vez lo hacía igualito con varios solos. Cuando yo lo llevé a la práctica de las bandas ya yo sabía qué hacer, hacía tal cual como estaba en el CD. (Entrevista en Sahagún, Córdoba 13/08/2015)

En otra conversación personal, con el mismo bombardinista, constató que le gustaba retomar el modelo improvisatorio de su papá y también del bombardinista Rafael Eduardo⁴³. Pudimos observar que la mayoría de los improvisadores dentro de las orquestas son los músicos que han aprendido la improvisación en las bandas. El director de la orquesta Juancho Naranjo relaciona la experiencia de aprender la improvisación en las bandas a la producción de sabor o *feeling* que, según este músico, va metiéndose en las venas.

⁴²Wilmer es integrante de la Orquesta Juancho Naranjo y a la vez es contratado por las bandas de Sucre y de Bolívar. Afirma que él no es un integrante fijo en los grupos de bandas, más bien lo llaman cuando lo necesitan. Por otra parte la mayoría de los integrantes de las orquestas pueden pertenecer a alguna banda de Córdoba y asimismo a las orquestas.

⁴³Rafael Eduardo es bombardinista de la banda 19 de marzo de la Guneta la cual tiene un alto capital simbólico por que ha sido ganador muchas veces en el Festival Nacional del Porro. Asimismo, es reconocido como portador de la tradición de esta música y, por lo tanto, los músicos que integran a este grupo son considerados *muy buenos*.

Por otra parte, otro de los modelos improvisatorios está construido bajo una teoría local tomada de las bandas, empleada por el bombardinista Hernán Contreras, que consiste en tocar dos formas de improvisar denominadas por dicho músico *melódico* y *fluido*.

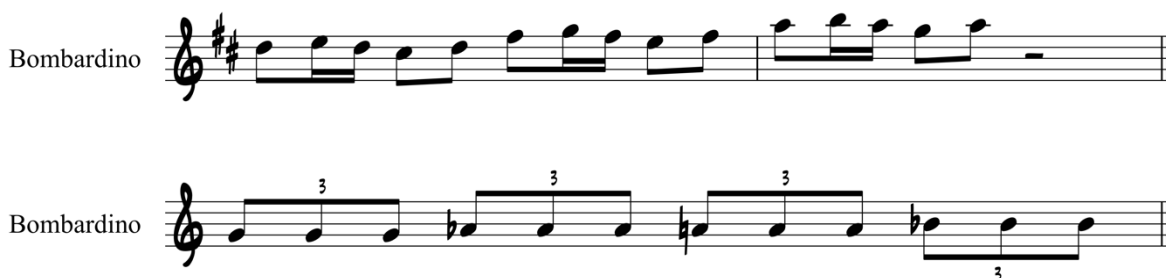
Te venía contando en la entrevista pasada acerca de los solos melódicos y la parte de las improvisaciones, o los solos, más fluidos de mucha más digitación y que de pronto tenemos aquí en nuestra región. En Córdoba y en Sucre tenemos muchos instrumentistas, sobretodo bombardinistas que utilizan, digamos, lo que es más melodía, son más melódicos y hay otros también que utilizan la parte de la fluidez. Entonces yo he tratado de hacer esa diferencia, por decirlo de alguna manera, de tomar estas dos y hacer unas improvisaciones que tengan tanto melodía, que sean bastantes melódicas, como también tengan la parte de la fluidez ¿no? Que es la digitación y es esa parte que te dice que tienes un conocimiento y un recorrido como tal del instrumento, y esa parte la he ido picando en mi exploración y ha hecho que identifiquen de una u otra manera cuando está tocando Hernán, Ramón, Rosendo, Rafael Eduardo etc. muchos bombardinistas. (Entrevista en Montería, Córdoba 11/09/2015)

Sin embargo, Contreras a pesar de que utiliza las dos formas de improvisar siente un gusto grande por la forma melódica, como bien lo explica en la siguiente frase: «para mí la melodía te dice mucho y te deja un mensaje, te conecta más con la gente» (*Ibíd.*).

Por otra parte, Nieves Oviedo (2008) afirma que «las migraciones [...] hacen que muchos músicos y compositores hayan desarrollado lo más importante de su producción musical en lugares muy distintos a su región de origen» (p.232). Tal es el caso del bombardinista Ramón Benítez quien ha participado en la mayoría de trabajos discográficos de distintas orquestas de Colombia. Por citar algunos ejemplos, grupos como Los Corraleros de Majagual, Peter Manjarres, Carlos Vives y Juancho Torres y su orquesta. Esta última es una orquesta que retoma el formato de Big Band norteamericana – tropicalizada–, su sede está en la ciudad de Bogotá y su director y dueño es de Sucre, departamento cercano a Córdoba. El repertorio que interpreta es conocido, genéricamente, como música del Caribe colombiano haciendo énfasis en los porros. Muchos músicos costeños como Benítez han pasado por dicha orquesta alcanzando un reconocimiento y capital simbólico en los circuitos de la industria de la música nacional. Ramón Benítez es uno de los referentes más importantes dentro del contexto musical cordobés y, por lo tanto,

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

un modelo para los bombardinistas tanto de bandas como de orquestas tropicales. En palabras de los músicos *éste es un referente obligado para la ejecución del bombardino*, concretamente en la parte de la improvisación. Tan es así que los improvisadores suelen reconocer figuras rítmico melódicas de dicho músico como se muestran en las figuras 2.9. y 2.10.



Figuras 2.9. y 2.10. Figuras musicales de Ramón Benítez.
Ambas transcripciones de María Alejandra De Ávila López
Interprete: Wilmer Hoyos, Sahagún, Córdoba 13/08/2015

Las grabaciones realizadas por Ramón Benítez han impactado de manera significativa la interpretación de los bombardinistas de las orquestas en Montería. Una de las principales características de las improvisaciones de Benítez es su forma *virtuosa y creativa*. Esta forma de improvisar se ha convertido en un modelo que orienta a los bombardinistas, por lo tanto los músicos toman herramientas improvisatorias de sus grabaciones y las emplean entre sus interpretaciones. En este caso es pertinente preguntarse ¿qué es lo que la industria discográfica de Colombia está moldeando? ¿Qué sonido se está privilegiando? ¿Qué músicos son los que están grabando?

Dicho modelo de improvisación discográfico se logra a partir de la emulación o copia de ciertos patrones musicales. En este sentido, se puede decir que la industria refuerza ciertas características ilustradas de la música, por ejemplo el virtuosismo podría representar una de éstas. Cabe decir que, en Montería, un músico virtuoso es un músico bueno y por tanto portador de mucho sabor. Esto también se evidencia en los performances de las orquestas en donde las cantantes realizan *guapirreos*⁴⁴ y/o suelen pronunciar *pregones*, como por ejemplo *¡sabor!*, *¡Oye pero qué rico!* durante los momentos de las improvisaciones. Así, tenemos por un lado el desarrollo de un modelo improvisatorio

⁴⁴Grito que realizan las cantantes o la audiencia mientras que los músicos improvisan, es un referente de que lo que está sonando es muy sabroso.

creado y difundido por la discografía local de las bandas regionales y, por otra parte, el de los músicos que migran y logran legitimarse haciendo grabaciones fuera del contexto en donde nacieron –explotando su propio exotismo–.

2.3. IDENTIDADES DEL GÉNERO, LA RAZA, LA MÚSICA Y EL SABOR

Este rubro aborda diferentes aspectos que articulan la categoría sabor a través de las identidades raciales –indio, negro–, la masculinidad y feminidad, y algunos géneros musicales interpretados por las orquestas tropicales mediante una revisión historiográfica y etnográfica. Se tocan temas sobre la esclavitud y la trata negrera durante la Colonia para identificar de dónde proviene la dualidad de una realidad migratoria y la creación de imaginarios alrededor de este proceso histórico. Asimismo, se relaciona lo masculino y lo negro al campo semántico del mundo ganadero, específicamente en relación a las metáforas sobre la fuerza y lo bravo del toro. También, se abordan los imaginarios alrededor de géneros musicales como el merengue, la salsa y la champeta pues hacen parte del mismo campo semántico que el porro en tanto que son músicas que estereotipan las identidades raciales del Caribe, al mismo tiempo que despliegan las construcciones culturales alrededor de las identidades de género. Así, se vinculan los imaginarios raciales con las identidades de género al mismo tiempo que revelan su relación con aspectos de la sinuanidad y, por tanto, con los discursos de la modernidad y la Nación. Los conceptos teóricos de campo y habitus son utilizados para hacer una lectura de cómo el ámbito laboral es dominado por el sector masculino en las orquestas tropicales, pero también cómo el sabor se performa de distinta manera en los diferentes cuerpos –femeninos, masculinos y *no normativos*– siendo esta su estrategia y clave de dominación.

2.3.1. ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS Y PERFORMÁTICOS SOBRE LO NEGRO

En el compilado *Las Rutas de la Esclavitud*, Rina Cáceres afirma que a partir del siglo XVI más de 10.000 africanos, convertidos en esclavos, fueron traídos ilegalmente a América. Sin embargo, María Elisa Velásquez estima que es difícil calcular las cifras de la trata de personas que, según la autora, se localiza entre 1492 y 1870. Velásquez asegura que la trata de esclavos africanos en América estuvo a cargo de distintos comerciantes tales como portugueses, ingleses, españoles y holandeses. Asimismo, Cáceres afirma que fueron

traídos de cuatro regiones principales: La Costa de Oro, La bahía de Benín, La bahía de Biafra y el África centro occidental. Estos datos permiten mostrar que los esclavos africanos que llegaron al continente americano no pertenecían a un grupo homogéneo –no conformaban una *cultura africana*–, más bien se trató de grupos culturalmente muy diversos entre sí. Por ejemplo de la costa occidental africana llegaron a Hispanoamérica:

A través de la ruta Bahía/ Buenos Aires/ Tucumán/ Perú, o de la ruta Bahía/ Venezuela y desde las islas del Caribe hasta la región media de América (de Veracruz a Cartagena), pues tanto esas islas como Brasil fungían como centros de redistribución de mano de obra. (Cáceres, 2001, p.11)

La historiadora colombiana Luz Adriana Maya Restrepo (2000) reconstruye los diversos grupos africanos que los españoles trajeron a América dentro los cuales menciona a los procedentes de Senegal, Sierra Leona, Yolofofos (estado musulmán del oeste africano medieval) y Bantú. Asimismo, menciona que los portugueses llevaron africanos de África central principalmente del antiguo reino del Congo. La autora cuenta que desde 1576 hasta 1640 Cartagena se había convertido en el principal puerto negrero de América hispánica. Con la caída de la trata negrera no fue sino:

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, [que] el comercio ilícito de esclavos comenzó a desarrollarse desde Jamaica hacia las Indias occidentales. Aunque en ese período el principal abastecedor de esclavos de contrabando para Cartagena fue Curazao (p.31).

Esta nueva trata antillana siguió reproduciéndose hasta el siglo XIX, la historiadora Ana Milena Rhenals nos cuenta que la traída de afroantillanos a Colombia se hizo a través de los puertos panameños. Dentro de los países que la autora menciona fueron traídos esclavos desde Jamaica, Haití, Barbados y Cuba.

Ingresaban a Colombia para ser vinculados laboralmente a las bananeras de la United Fruit Company en el Departamento del Magdalena, y a las empresas petroleras que para entonces estaban surgiendo en ciudades como Cartagena o Barrancabermeja, ubicadas en los departamentos de Bolívar y Santander respectivamente. (Rhenals: 2013, p.12).

Velásquez señala, acertadamente, que una de las instituciones más poderosas durante la época colonial fue la esclavitud. Cabe anotar, parafraseando a la autora, que la

comercialización del Atlántico fue uno de los procesos marítimos más complejos de la historia (p. 44) el cual, agregamos, estaba sustentado por el modo de producción esclavista. Esto, siguiendo a dicha investigadora, se realizaba a partir de un circuito triangular el cual iniciaba en Europa pasando por África y, finalmente, terminaba en América.

Para la época colonial en Colombia, apunta Peter Wade, los grupos étnicos estaban distribuidos en diversas zonas. Las personas categorizadas como indios se encontraban en las montañas orientales de Santa Fé de Bogotá y Tunja. Mientras que los esclavos fueron asentados en zonas mineras, principalmente en el Pacífico y en el actual departamento de Antioquia, asimismo en la zona costera Caribe.

Como mencionamos en la introducción, gracias a los procesos históricos de la conformación del Estado colombiano, y por ende de la región Caribe, surgieron imaginarios y estereotipos regionales. Dichos imaginarios también se han construido en el campo musical. Por ejemplo, el discurso folklórico se preocupó por buscar las esencias de lo negro en el porro como sustenta Guillermo Valencia Salgado (1994) en su libro *Córdoba su gente y su folclor*, en donde argumenta que dicha música tiene fuertes influencias africanas. Para esto sigue la pista –esencializando– del supuesto origen negro de las poblaciones de la Costa Atlántica y cómo esto explica el origen de dicho género musical, enumerando tres argumentos. En el primero sostiene que, traídos desde la Costa occidental de África, los grupos dahomeyanos, yorubas y bantúes conformaron una cultura rastafricana dominante en América. Esta última sostiene su segundo argumento, el cual afirma que los antecedentes remotos del porro se encuentran en los ritmos y bailes africanos. Valencia echa mano de Fernando Ortiz y Moreau de Saint-Méry para explicar dichos orígenes. Dentro de los géneros musicales que conforman los antecedentes remotos del porro menciona la calenda, la chika y la yuca. Por último, en su tercer argumento sostiene que los antecedentes próximos del porro son los ritmos negros (costeños) tales como el Bullerengue, el Baile Macho, el baile Andé o aporreado, La Uresena, la Danza del Diablo, el Fandango Cantado y el Mapalé (pp.59-60).

En el discurso etnográfico aparecía constantemente que los músicos costeños tienen *más* sabor para interpretar música del Caribe y, en el caso particular de Córdoba, el porro. Esto se puede resumir en frases como *los costeños tenemos más sabor que los cachacos*,

nosotros tenemos meke, viaje, nosotros la ponemos, entre otras del mismo tipo. Si bien el sabor se puede interpretar como una categoría subversiva –y etnocéntrica– que se opone a lo Andino o lo cachaco (fenómeno que esconde problemáticas históricas sobre la marginación de la Costa Caribe), esto no quiere decir que no aparezcan problemáticas al interior de la cultura. Es decir, la categoría sabor nos ha permitido visibilizar normatividades de género y cómo operan performáticamente a través de la música tropical –el porro–. Asimismo, cómo las relaciones sociales están atravesadas por discursos raciales acerca de lo negro o la *herencia negra*. Todos estos elementos se encuentran materializados en las prácticas cotidianas.

De acuerdo con Peter Wade (2000) [1997], en su libro *Raza etnicidad en Latinoamérica*, «la raza es [...] una idea que ha construido diferentes manifestaciones de poder, como por ejemplo el viejo mito que afirma que unas razas son superiores que otras» (p.21). Según el autor, esto se debe a los diferentes procesos históricos particulares desprendidos de la colonización europea. Dentro de las construcciones sociales en torno a la raza aparece la categoría racial de *lo negro*, dichas categorías son construidas dependiendo el contexto. Como se había mencionado, el interior colombiano se construyó como *blanco* mientras que la región Caribe como negra, a pesar de que en la realidad hubo mestizaje en ambas. Estas construcciones siguen vigentes en la actualidad, muestra de ello fue el comentario de un joven, que escuché en el trabajo de campo, quejándose de que los bogotanos aún piensan que toda la gente de la Costa es negra. De igual modo, los músicos costeños han naturalizado dichas categorías, las cuales son empleadas a través del discurso para legitimar sus prácticas musicales gracias a la *herencia negra que corre por sus venas*. Así pues, los discursos acerca de tener sabor en la *sangre* son muy frecuentes en el contexto de los músicos cordobeses. A pesar de que hubo un fuerte mestizaje, los actores juegan a ser músicos negros cuando hablan de las habilidades musicales, las cuales portan, supuestamente, de forma *natural*.

2.3.2. LO NEGRO Y LO MASCULINO

En este capítulo hemos visto cómo el sabor está relacionado a lo negro, ahora intentaremos explicar cómo es que lo negro se relaciona a lo masculino. El argumento principal que proponemos es que lo negro está construido sobre la fuerza de lo masculino. A su vez, esta

fuerza se entrecruza con campos semánticos del mundo ganadero cordobés revelado, en la metáfora de lo *bravo*, su relación con el toro y la fuerza de este animal, aspecto mencionado en el primer capítulo.⁴⁵

El *campo* de la música en Córdoba ha sido dominado por la población masculina hasta tiempos muy recientes y, por ende, esta identidad de género ha sido la principal protagonistas de las orquestas tropicales monterianas. El siguiente testimonio de la Orquesta Fascinación Caribe devela el fenómeno referido: «para esta agrupación no ha sido fácil incursionar en el ámbito musical pues los hombres tienen monopolizado el mercado» (Bolívar, 2002, 22 de febrero) [*El Meridiano de Córdoba*].⁴⁶

Ahora bien, recordemos la introducción en donde señalamos que, según la cultura, el sabor se presenta como natural para todas las personas costeñas y, por lo tanto, cordobesas por la idea construida en torno a la herencia negra. En palabras de Wade:

[...] En vez de empezar con “raza” (y sus jerarquías asociadas) para luego explicar la manera en que “el sexo” entra en el juego del poder, se empieza “el sexo” (entendido como procesos de reproducción social) y se llega a la “raza” porque en determinados contextos los grupo que están participando en el proceso de reproducción social son racializados (y jerarquizados). Desde esta perspectiva, el vínculo con ideas de lo racial también sucede porque los discursos y las identificaciones racializadas a menudo se refieren a la “sangre” y a elementos fenotípicos (forma de pelo, color de piel, etc.) que se entienden como cosas que se heredan mediante la reproducción sexual. (2008, p.51)

La población masculina performa la negritud en muchos ámbitos de la cultura aunque nos centraremos en dos que nos parecen relevantes: la sexualidad y lo musical. El primer aspecto se relaciona con la potencia sexual y el culto al órgano reproductor masculino que, en termino locales, es denominado *mondá*. La potencia sexual de igual modo tiene que ver con un imaginario que existe alrededor de la gastronomía caribeña ya que alimentos como los pescados y mariscos son caracterizados como afrodisiacos. Pero también, apareció que la comida costeña cordobesa es igualmente afrodisiaca como por ejemplo el queso, la

⁴⁵ Este tema es desarrollado ampliamente en el quinto capítulo.

⁴⁶ Para este momento, a pesar que la orquesta llevaba doce años de trayectoria es evidente que este campo seguía siendo difícil para las mujeres.

mantequilla, el *bocachico*⁴⁷, entre otras. Dichas comidas, según la cultura, les otorga la fuerza a los hombres para aumentar su potencia sexual y con esto el poder de satisfacer a todas sus conyugues. En diferentes partes de la Costa es muy común que los hombres tengan varias mujeres conocidas como *amantes* o *queridas*. Esta es una evidencia de que la población masculina satisface constante y satisfactoriamente el ejercicio del deseo. Todos estos temas fueron los que frecuentemente aparecieron en la narrativa de los actores. Varios músicos justificaban la práctica de la poligamia mediante textos de la biblia católica señalando que Abraham tuvo varias cónyuges y una larga descendencia de hijos. Pero también tenemos que apuntar que, si bien muchos concordaban con este argumento, varios otros manifestaban un desinterés en este tipo de relaciones. Según Fals Borda, el fenómeno de la poligamia es una de las instituciones de la costeñidad la cual consiste en el cambio de beneficios económicos y otros cuidados, por parte del hombre, por la atención de dos o más mujeres fuera del matrimonio. Por cierto, diversos testimonios justificaban de igual forma dicha práctica social relacionando sus propios comportamientos con los del toro, en tanto que este animal puede tener varias relaciones con diferentes vacas. El etnomusicólogo George Lista apuntó que dichos comportamientos fueron posiblemente heredados de las prácticas polígamas de África. Este argumento coadyuva a reiterar los imaginarios raciales, como también lo hacen sus afirmaciones sobre la relación de prácticas indígenas del norte de Suramérica con la embriaguez de los hombres en las fiestas (1994, p.618). El siguiente testimonio muestra la potencia sexual relacionada a la comida local:

Normalmente al costeño le gusta la comida afrodisiaca y por eso nosotros los costeños nos caracterizamos en este sentido más que los cachacos

¿Cómo así? Explíqueme eso

Usted sabe que el hombre le gusta estar más en forma para demostrar la cuestión machista que siempre se ha caracterizado el costeño en ese sentido

¿Y eso porque será?

La misma costumbre y eso no ha de cambiar nunca acá por mucha liberación femenina que se haya dado en nuestro interior siempre va a existir ese machismo entre el hombre acá, yo pienso que en México también es así. Los afrodisiacos dan al hombre potencia sexual.
(Entrevista en Montería, Córdoba 10/09/2015)

⁴⁷Pescado de río local muy abundante en el Sinú.

Así la potencia sexual, relacionada a las comidas locales, es símbolo de hombría y, por tanto, de una fuerte virilidad ya que es visto como un indispensable aspecto del machismo. Todo lo dicho hasta ahora indica que el sabor se construye sobre el imaginario negro y se performa a través de la sexualidad masculina al mismo tiempo que se convierte en símbolo de poder. Durante el trabajo de campo, en dos ocasiones, me preguntaron que si tenía alguna pareja en México y al ver que la respuesta era positiva me criticaron afirmando que éste era *desabrido* y que no tenía el sabor de un costeño cordobés. Es decir, que mi pareja carecía de esta esencia negra. Varias ocasiones se compararon con el porro, es decir, como si llevaran el sabor de un porro en sus cuerpos traducido en la potencia sexual. Este es un ejemplo de cómo se performa el género masculino a través de la comparación metafórica de lo negro y el porro.

Como habíamos mencionado, en la Costa se rinde culto al órgano reproductor masculino a través del lenguaje verbal. Esto se debe a la idea reiterativa de que los hombres costeños, al portar sangre negra, son *buenos* en las proporciones de su órgano reproductor. Además, porque las construcciones de lo negro están asociadas a los rasgos fenotípicos como lo grande y fuerte. Un uso frecuente de dicho empleo verbal es cuando para referirse a algo que es muy bueno, o demasiado bueno, se cita al órgano reproductor masculino. Por ejemplo se escuchan expresiones como *esto está la mondá*, o entre los músicos *esto suena la mondá*. Es decir, está codificado que el miembro del hombre es lo *máximo*, lo bueno, lo que *brinda satisfacción* y lo más sabroso para esta cultura. Cabe decir que este empleo verbal, aunque es usado por toda clase de personas, es sólo permitido en los hombres pues su uso por mujeres es estigmatizado al ser considerado algo *vulgar*. Es decir, el empleo verbal de las partes sexuales masculinas es visto como normal entre los hombres y mal visto en la comunidad femenina. Sin embargo, en las orquestas es normal ver a las bailarinas con las parte sexuales semi-expuestas al público lo cual las cosifica, de forma diametral, como objetos de deseo.

Respecto al campo de la música la población masculina ha materializado las construcciones de la negritud en las orquestas tropicales. Recordemos que lo negro es relacionado con la potencia, la fuerza y la resistencia, estas características se ve reflejadas en estereotipos de género en torno a los instrumentos musicales. Por ejemplo, algunos

testimonios de la Orquesta Femenina Fascinación Caribe hicieron evidente que nunca pudieron tener trompetistas mujeres por que era una labor muy exigente.

Siempre hemos tenido hombres en trompetas, por que de todas maneras estas tonalidades son exigentes para la cuestión de la altura y muchas cosas y los arreglos, entonces hemos tenido siempre hombres que nos acompañan en las trompetas. [...] Siempre hemos querido proyectar la parte artística musical en la mujer ¿por qué? Porque tú sabes que la gente cree que en la parte musical no puede estar la mujer, que no pueden tocar un trombón, no pueden tocar una trompeta, pero si nosotros sí lo podemos hacer. Alguna vez hicimos una entrevista con el señor Macaulan, entonces nos hacia ese comentario de que cómo nosotras habíamos podido y trascendido y todas esas cosas. Él nos hizo una pregunta de por qué no habían mujeres que tocaran las trompetas, entonces bueno yo decía que por los tonos altos pero que de pronto en algún tiempo algunas de las niñas sí podría trabajar con esa parte, la técnica y eso. (Entrevista en Montería, Córdoba 25/07/2015)

Podemos darnos cuenta, según los testimonios señalados, que las mujeres también han naturalizado la fuerza y resistencia que supuestamente necesitan los instrumentistas de viento.

La fuerza también es construida sobre lo *duro* y *difícil* del mundo laboral como por ejemplo las largas jornadas de las cuales las orquestas son dependientes. Consideramos que la fuerza de las largas horas laborales no solo es característica de las orquestas tropicales sino de otras prácticas musicales como las bandas. A continuación veamos un testimonio de una clarinetista de una banda.

Tú sabes que vamos a tocar una fiesta por ejemplo de tres, cuatro días entonces ellos se refiere de pronto a eso que uno no se aguanta de pronto que las caminatas que las cabalgatas, que las alboradas durante dos tres horas que esto que los fandangos duran cinco o seis horas tocando y uno sin bajarse de la tarima y entonces eso es lo que ellos ven como que uno de pronto no tiene esa capacidad o esa fuerza sino que ellos como que supuestamente por ser hombres son los que aguantan. (Entrevista en Cereté, Córdoba 29/06/2014)

Otro ejemplo sobre la dominación masculina del campo musical es que a la mayoría de las mujeres que han querido pertenecer a alguna orquesta sus maridos les han negado esta

posibilidad, afirmando que es un trabajo para hombres, es decir, pesado. De igual forma, a este fenómeno se le suma la relación que existe de los instrumentos de viento con lo masculino como aparece en el siguiente testimonio en donde la directora relata por qué nació la orquesta femenina Fascinación Caribe, señalando que siempre el papel de la mujer era el de cantante y nunca el de instrumentista.

La idea nace más que todo como una inquietud cultural, en vista que poseemos muchos valores que falta estimularlos y motivarlos, porque desde muy niña veía que en las orquestas que se formaban en Córdoba, en Montería en la Costa Atlántica y Colombia, la única mujer que llegaba a formar parte en una de ellas era para vocalizar los temas, o sea la cantante estrella. Los demás integrantes eran hombres, se me viene el pensamiento de que cuando fuera grande organizaría una orquesta de mujeres, fue así que a medida que transcurría el tiempo y en efecto empecé a descubrir niñas con ese talento de la música. [Revista *expectativa*]⁴⁸

Un aspecto más relacionado a lo negro, lo masculino y a los instrumentos es la improvisación en el porro. Recordemos que, según lo expuesto en el rubro de la improvisación, el historiador local William Fortich señala a Pablo Garcés como el creador de varios elementos musicales del porro palitiao dentro de los cuales aparecen la figuras improvisatorias del bombardino. Según el investigador local la esencia negra atraviesa a estos elementos de improvisación, la razón que atribuye a esto es la *afrodescendencia* del citado músico señalando su nacimiento en una población cordobesa reconocida como negra. Es decir, las figuras improvisadoras que se hacen en el bombardino son rasgos negros. Como bien hemos dicho, la improvisación es algo que caracteriza a la bozá y la que, en parte, le da sabor a este momento. Según los datos etnográficos, los improvisadores bombardinistas en las orquestas provienen de la tradición de banda de Córdoba y son reconocidos como los mejores. Las bandas se han caracterizado por ser una práctica masculina –hasta tiempos muy recientes– en todo el Caribe colombiano. Un caso excepcional, pero que comprueba la regla, es el testimonio de una clarinetista que ha tocado en las bandas por más de quince años y que, además, ha naturalizado dicha prácticas masculina hasta lograr sentirse como hombre.

⁴⁸Tomado del archivo de la orquesta femenina Fascinación Caribe, no se ha podido acceder a la fuente directa y por esta razón se desconoce la fecha del documento.

Mi vida siempre ha sido con bandas, nunca he estado en otros grupos tampoco he estado en orquestas ni nada de eso, solo en bandas. En cuanto a la convivencia con ellos y mi experiencia como única mujer pues no tengo ninguna queja. Igual son quince hombres y yo únicamente mujer, somos dieciséis y no me siento ni más ni menos. Igual el trato, o sea me siento como si fuéramos todos hombres. No tengo malas experiencias ni que me falten el respeto ni nada [...] Hay un poquitico que sí veo yo en cuanto a eso, es al machismo, o sea que los hombres a veces creen que nosotras las mujeres no somos capaces ¿entiendes? Entonces ven a uno como el sexo débil, que no, que dicen quién dijo que esa mujer va aguantar tanto trajín, que esa mujer va aguantar tanto trabajo, que no se qué. (Entrevista en Cereté, Córdoba 29/06/2014)

Como se comprueba en este testimonio, las bandas, como prácticas masculinas, se caracterizan por ser los principales portadores de la tradición, sus músicos son legitimados como expertos de la música de Córdoba –porro–. Por todo el capital simbólico adquirido en las bandas los bombardinistas improvisadores son muy codiciados en las orquestas tropicales monterianas. De hecho, todos los bombardinistas⁴⁹ de las orquestas pertenecen o son directores de bandas. Es decir, estos músicos son reconocidos como buenos y virtuosos, las mismas características del toro bravo el cual simboliza lo fuerte de la identidad masculina cordobesa. De igual forma, se dice que son buenos improvisadores por que llevan el sabor en la sangre, es decir, la esencia negra. Así, la improvisación al ser un elemento principal de la bozá, por que la población que la ha materializado musicalmente ha sido la masculina, al relacionarse a lo negro, a la fuerza y, por tanto, al toro contiene muchísimo sabor. No hemos encontrado evidencias de mujeres improvisadoras ni en tiempos pasados ni mucho menos en la actualidad. Por el contrario, hemos observamos que varias orquestas contratan al mismo bombardinista. Por lo tanto, lo que se está perpetuando en términos musicales, en el discurso verbal y en la vida cotidiana de Córdoba es la naturalización de una dominación masculina a través del sabor. Éste es atravesado por los discursos de lo negro y está íntimamente relacionado a las prácticas masculinas mencionadas, reiterándose en las estructuras musicales.

⁴⁹ Recomiendo ver la tesis de Andrés Hamid Pachecho Tamayo y Rodin Domingo Caraballo Campo(2011) *La improvisación del bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje*, UNICOR.

Como hemos dicho, la fuerza relacionada a los músicos buenos se vincula con el mundo ganadero. Cuando un músico dice que otro músico es como un toro bravo es sinónimo de ser bueno y virtuoso. Pero también, citan la fuerza de dicho animal y por lo tanto reiteran lo fuerte de esta identidad masculina.⁵⁰ Este mundo ganadero es reiterado en muchos aspectos de la cultura, aunque apuntaremos que es fundamental en la lírica de los porros que interpretan las orquestas tropicales. A continuación mostraremos dos ejemplos de dichos porros.

EL ARRANCATETA

Y Aníbal Monterrosa que tiene un toro
que se respeta y que hace la fiesta,
y a ese toro lo llaman famosamente en
todas las plazas “El Arrancateta” (bis).
ay guepajéabranlé la puerta,
ay guepajé al Arrancateta (bis).

Ay al pobre Rivaldo lo tiró al suelo,
hirió al caballo,
salgan los toreros,
pa’ que defiendan al garrochero (bis).

EL TORO NEGRO

Sale el toro negro
a la corraleja
salieron los manteros
a hacerle la faena (bis).

Son de Tolemaida
son de Juancho Perna
Son de Tolemaida
son de Juancho Perna.

Sale el toro negro
a la corraleja
Y ya los cumbiamberos
prendieron las velas (bis)

Son de Tolemaida
son de Juancho Perna
Son de Tolemaida
son de Juancho Perna .

⁵⁰Este aspecto es desarrollado en el rubro *Sabor: dispositivo de género* en el capítulo cinco.

Los observables expuestos a lo largo de este rubro nos indican que el sabor, construido sobre lo negro y masculino, dialoga constantemente con la acepción del mismo sabor construido sobre lo cordobés al performarse a través de las metáforas que citan al mundo ganadero. Estas dos significaciones de sabor se caracterizan por reiterar la fuerza masculina relacionada tanto a lo negro como al toro.

2.3.3. EL MERENGUE, LA SALSAS Y LA CHAMPETA

El porro no es un caso exclusivo de la exotización y esencialización sobre lo negro. Sino que, por el contrario, existen muchos casos estudiados que dan pistas para pensar cómo operan los discursos sobre lo negro, y cómo el sabor es parte de las mismas estrategias. A continuación abordaremos tres géneros musicales –salsa, merengue y champeta– que hacen parte del repertorio de las orquestas como ejemplos que reiteran los mismos discursos y, por lo tanto, guardan relaciones de género.

Salsa

Este género es uno de los que se incluye, muy frecuentemente, dentro del repertorio de las orquestas tropicales de Montería. En las orquestas se interpretan salsas tanto de grupos nacionales como internacionales. Por ejemplo, tocan música del grupo Niche, Joe Arroyo y artistas internacionales como Marc Anthony, El Gran Combo, Maelo Ruíz y Luis del Toro, entre otros.

Existen diversas hipótesis de donde proviene la salsa, sin embargo la mayoría de los expertos en el tema coinciden en que el punto de partida de esta música se concentra en el barrio Latino de Nueva York (Quintero 2005; Ulloa 2009). De igual forma, coinciden en que un aspecto que va de la mano de esta música son las grandes migraciones de puertorriqueños llegados a Nueva York. Según Alejandro Ulloa (2009), la salsa es un «fenómeno sociomusical de proyección internacional [...]» pues «no es un género sino una música de fusión compuesta y alimentada por diferentes géneros de origen cubano, puertorriqueño y caribeño en general [...]» (p.49). Estas ideas se complementan con las de Ángel Quintero (2005) quien, en su libro *Salsa, sabor y control*, afirma que la salsa es una música heterogénea que más allá de ser un género musical es «una práctica: una manera de hacer música» (p.99). Por su parte, Ulloa (2009) cita a Ruth Glasser quien señala que los

músicos migrantes puertorriqueños que viajaban a New York, a pesar que tocaban músicas como foxtrot, swing, tango entre otras tendían a puertorriqueñizarlas. Es decir, según dicha autora, expresaron por medio de la salsa una necesidad identitaria, un grito nacionalista, que estuvo ausente en el proceso histórico del Estado puertorriqueño (p.86).

Durante el trabajo de campo se presencié entre los músicos una posición identitaria respecto al porro, fundamentada en el desacuerdo de tocar música que se considera ajena a Córdoba. Es decir, varios de los músicos no están de acuerdo en tocar salsa o merengue y defienden la idea de tocar porros exclusivamente. Sin embargo, afirman que el medio les exige considerar salsas, merengues y otros géneros musicales en el repertorio, los cuales de consideran externos a Córdoba. Es interesante ver que a pesar de la fuerte radiodifusión que existe de otros géneros musicales (vallenato, merengue, reggaetón, etc.), y el fuerte gusto que tienen las personas en Montería de dichos géneros, los músicos los consideren como *otras* músicas. Así pues, algunos músicos se limitan a tocarlos con poco entusiasmo. Una de las ambivalencias que encontramos es que los músicos de las orquestas no están de acuerdo en interpretar salsa o merengue, sin embargo, en la mayoría de los casos se escucha que los pianistas tocan tumbaos. Este último es una característica muy identificada con la salsa, es decir, terminan *asalsando* el porro para que no se escuche simple el acompañamiento. Lo que nos permite plantear que el discurso sobre la música entra en contradicción con el discurso musical –las estructuras musicales– pues, en la praxis, dicho *asalsamiento* le aporta *sabor* al porro y, al mismo tiempo, lo legitima como un género musical *complejo, evolucionado y moderno*, así como el modelo de empresa que reproduce la orquesta tropical es igualmente moderno –capitalista–.

Merengue

Según Hutchinson «el merengue es un baile de pareja, aunque la organización rítmica varía entre un compás de seis por ocho y uno de dos por cuatro, a veces combinando los dos» (2010, p.181). Dicha autora ha rastreado al merengue desde el siglo XIX cuando los bailes de salón europeos se encontraban de moda. Asimismo, afirma que existe una gran diversidad de merengues, sin embargo, el que se internacionalizó con más fuerza fue el dominicano denominado como *el merengue*. Al igual que otras músicas caribeñas este género musical hace parte del discurso nacionalista de República Dominicana. El

etnomusicólogo Paul Austerlitz (1997), en su libro *Merengue Dominican music and Dominican identity*, da cuenta de la consolidación de dicho discurso y explica cómo en 1970 un grupo de intelectuales dominicanos reconocieron el aporte de los africanos a la cultura dominicana, lo cual impactó en la concepción del merengue mismo. Sin embargo, según el autor, en cada país donde llegó esta música fue adaptándose a sus formas locales.

El merengue colombiano, sin embargo, se interpreta en compases de 2/4 o 5/8 y existe en dos formas: uno de tipo rural interpretado por grupos costeños de aliento y percusiones de la costa norte, los cuales son mejor conocidos por tocar cumbia (Elissa Simon, p.c), y desde 1940 o 1950, un tipo más comercial que se interpreta con ensambles de acordeón de vallenato, posiblemente influenciados por el merengue dominicano. (List 1980, Quiroz, Otero, 1983, citado en Austerlitz, pp.213-21).⁵¹

De igual modo, Austerlitz muestra que el merengue está legitimado en un poderoso mito nacional que funciona como vehículo conector de la música y la identidad nacional de República Dominicana. Dicho mito cuenta que el merengue se originó en 1844, justo el año en que el país consolida su independencia de Haití. Asimismo, refiere a la satirización de un soldado dominicano llamado Tomás Torres quien supuestamente abandonó su estación durante la batalla de Talanquera en la guerra de la independencia. El final de esta historia da cuenta que los dominicanos ganaron la guerra y mientras los soldados celebraban la victoria, éstos se burlaban del cobarde Torres. Dicha narración fue la temática del supuesto primer merengue. Igualmente, Hutchinson agrega que alrededor de 1920 dicha música fue adquiriendo ímpetu.

En los años 1920, el merengue tomó fuerza y adquirió un nuevo significado. Fue la época de la primera ocupación estadounidense a la isla, lo que exacerbó el sentido nacionalista. [...], varios compositores de la música de salón tomaron el merengue como símbolo de la nación dominicana y de su carácter único. Pero, por su asociación con las clases populares, este baile no fue aceptado en todos los niveles de la sociedad hasta la década de los 30, cuando el dictador Rafael Trujillo lo escogió para ser la música 'nacional'. (2013, p.185).

⁵¹Colombian merengue, however, is in 2/4 or 5/8 meter and exists in two forms: a rural type performed by wind and percussion costeño groups of the northern coast, which are best known for playing the cumbia (Elissa Simon, p.c), and since the 1940s or 1950s, a more commercial type performed by accordion-based vallenato ensembles, possible influenced by Dominican merengue. Traducción propia del original en inglés.

Siguiendo a Hutchinson, en la ida y vuelta de la exportación de productos como el tabaco a países europeos como Alemania llegó el acordeón a República Dominicana. Instrumento que después de su llegada fue relacionado con las clases populares, por lo cual era poco aceptado entre los músicos de las orquestas de salón del país. Fenómeno que condujo a que los directores de estas orquestas desaparecieran el acordeón de dicho formato. A partir de esto se generó una división del: merengue de orquesta y merengue típico con acordeón. Siguiendo a la autora, la razón de dicha división fue una estrategia de blanqueamiento del merengue por parte del dictador Rafael Trujillo.

De igual forma, algunos folkloristas han hablado de los supuestos orígenes del merengue. Jean Fouchard, citado en el libro de Austerlitz, se concentró en las músicas esclavas conocidas como *chica* y *calenda*. Según Fouchard estas dos músicas se fusionaron con bailes de salón europeos relacionados con la contradanza francesa. Sin embargo, según Austerlitz, existieron investigadores dominicanos que negaron rotundamente dichas influencias africanas hasta tiempos muy recientes, pues en nombre del Estado –y del proceso de explotación colonial– era imposible pensar en la influencia negra de la cultura nacional.

Por otra parte, al igual que en la salsa, los músicos monterianos guardan un recelo identitario con el porro. Durante el trabajo de campo escuchamos el siguiente testimonio a modo de queja.

Aquí tocamos merengue por que nos toca y por que el medio nos exige. Pero los mejores músicos para tocar este tipo de música son los dominicanos. Así como los gringos el jazz o como nosotros con el porro. A mí nadie me echa cuento de cómo tocar mi porro. Aquí en Montería hay músicos que se matan por aprender otras músicas que no son de aquí. (Entrevista en Montería, Córdoba 27/07/2015)

Esto podemos interpretarlo como una queja un tanto contradictoria y provocadora a tal punto que podemos preguntarnos lo siguiente ¿por qué en el discurso de los actores algunas veces comparten elementos del gran Caribe y otras veces no? O ¿es un juego más de poderes dentro de los circuitos discursivos de la música que es considerada caribeña?

Champeta

La champeta es un género musical construido como alegre y sexual que se caracteriza por que se baila juntado las partes sexuales de la pareja. En Colombia la champeta es asociada a comunidades negras, principalmente de Cartagena y Barranquilla. Uno de los lugares que se reconoce como *cuna* de dicho género es el pueblo San Basilio de Palenque ubicado al sur de Cartagena. Los primeros lugares en donde esta música se propagó fueron los denominados *picós*⁵², en donde se toca con grandes amplificadores y gran volumen. La champeta, a lo largo de su historia, ha sido relacionada con estratos sociales marginales. Sin embargo, hacia los años 80 esta música se fue propagando, en sus inicios de manera local y luego nacionalmente, por medio de las casas disqueras colombianas. El nombre de dicha música, y de sus estructuras musicales, se ha ido transformado –blanqueado– para adaptarse al gusto y con esto lograr el consumo de los estratos altos. Fue nombrada en sus inicios como terapia, luego tomó el nombre de champeta y en la actualidad champeta urbana.

En el año 2001, Sony lanzó un CD de champeta titulado La champeta se tomó a Colombia, literalmente la champeta llegó a todas las emisoras y discotecas y se puso de moda. Es paradójico que la champeta haya comenzado su internacionalización por París, en la segunda mitad de los años noventa, ya que Palenque Records lanzó en este país el disco Champeta criolla. Tuvo que ser primero aceptada afuera para ser reconocida adentro, irónicamente fue así como alcanzó su legitimidad en Cartagena (Aldana y Polanco, 2008, p.62).

Según la antropóloga Alejandra Sanz, las primeras grabaciones de champeta se realizaron a principios de los ochenta. Uno de los primeros grupos que grabó esta música llevó por nombre Son Palenque, momento en donde según dicha autora se inició un proceso de fusión entre *músicas africanas caribeñas, anglos, francófonas, y brasilera* con los *ritmos tradicionales afrocolombianos*. Sin embargo, interpretamos estas últimas clasificaciones de

⁵² Según la antropóloga María Alejandra Sanz «[...] los picós se fueron fortaleciendo en el panorama festivo de la costa Caribe. [...]. Las fiestas comunitarias fracasaron por la corrupción en el manejo de los recursos recolectados y múltiples prohibiciones de las gobernaciones locales han obstaculizado la realización de fiestas en las calles. Las casetas se convirtieron entonces en las sedes de los picós pero fueron desapareciendo por tratarse en muchos casos de casas comunes y corrientes, donde eran insuficientes las regulaciones ambientales y de seguridad. Las fiestas de picó se realizan entonces en discotecas destinadas para ello, que algunos todavía llaman casetas, o en lugares públicos que con los debidos permisos se cercan con vallas de zinc.» (2011, p.10)

la autora como construcciones estereotipadas e imaginarios de estas supuestas músicas mencionadas.

En las orquestas monterianas interpretan durante las *horas locas* dicho género musical. Asimismo, la denominan champeta urbana que refiere a un tipo de champeta *moderna* distinguiéndose de las primeras que circularon en la radio denominadas terapias y que se encuentran relacionadas con una clase social marginada. Es decir, a esta música le pasó, como al porro y a otros géneros musicales del Caribe colombiano, lo que resume la famosa frase *a la champeta tuvieron que vestirla de frac*⁵³ para que las clases sociales altas pudieran consumirla. Esto es una especie de blanqueamiento por el que han tenido que pasar las músicas comerciales o bailables.

Este breve acercamiento a los tres géneros musicales expuestos en el presente rubro hace parte del repertorio de las orquestas tropicales y por lo tanto en Córdoba son muy importantes. De igual modo, contribuyen a las construcciones imaginadas de las músicas caribeñas en general, por lo tanto reiteran, al igual que el porro, los discursos raciales de lo negro y, así, performatividades de género a partir del baile y de los mitos que se han creado alrededor de dichos géneros. Por lo tanto, podemos interpretar estos aspectos como similitudes entre las músicas que conforman prácticas discursivas del Gran Caribe.

2.3.4. PERFORMATIVIDADES DEL SABOR EN LA MÚSICA Y EL GÉNERO

Luego de haber explicado las diferentes acepciones del sabor procedemos a reflexionar sobre las relaciones y prácticas detrás de estos discursos. Para esto, nos hemos basado en dos categorías analíticas de Pierre Bourdieu: el campo y el habitus. Según el sociólogo, el campo es un espacio de juego o un *escenario de relaciones de fuerza* (2005, p.158). Pero también «es un espacio de conflictos y competición en el que los contendientes luchan por monopolizar el capital específico que caracteriza el campo» (Flachsland, 2003, p.49). Por otra parte, el habitus lo entendemos como la interiorización de relaciones de poder que se producen en la estructura social lo cual «origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia [...]» (Bourdieu, 2007, p.88). Sin embargo, estos conceptos no se comprenden

⁵³ Esta frase la interpretamos como una metáfora local que se ha empleado no sólo en la champeta sino en otros géneros musicales del Caribe colombiano para argumentar su modernización (blanqueamiento) dentro del circuito de la industria. Por ejemplo, en el porro se suele decir que Lucho Bermúdez vistió de frac al porro por que fue uno de los primeros músicos en interpretar el porro en el formato de orquesta.

por separado, como bien lo explica Cecilia Flachsland quien entiende a ambos como «**La clave del juego**. El campo –en la analogía la estructura del juego– y el *habitus* –las estrategias del jugador– actúan de forma coordinada. Si no lo hicieran así el juego no podría ocurrir» (2003, p.54).

La sintonía entre el campo y el *habitus* es lo que permite construir el consenso que legitima el orden social. Así como el jugador acepta las reglas del juego para que éste pueda realizarse, el agente acepta las reglas del campo donde opera para que éste pueda perdurar. (*Ibid.*, p.54)

Consideramos que las relaciones que crean dichos discursos en las orquestas se encuentran construidas en un campo determinado a través de cadenas de *habitus* instauradas de forma natural entre los actores. En Córdoba, el ámbito de la música es el campo mismo que ha estado a cargo de una gran población masculina que apunta a una lógica desde el orden social en la vida cotidiana. La naturalización de dicha población es precisamente el *habitus* que se extiende hasta en cómo está construida la sonoridad de la música tropical, por lo tanto el porro traducido en términos de un sonido sabroso o de sabor. Asimismo, consideramos que la música (grupos de orquestas) es el espacio o escenario donde se observan las partidas de este juego naturalizado a través de las distintas estructuras o estrategias de los jugadores. Por lo tanto, las relaciones de poder socialmente construidas se asumen de forma natural, las cuales cumplen con lo que apunta la teoría de la performatividad de género. Este sonido (porro sabroso) adquiere sentido a partir de los elementos musicales, descritos en todo este capítulo, que dotan de sabor a esta música. Como observamos, algunas acepciones están atravesadas por el aporte negro e indio. Por ejemplo, el porro está atravesado por la clave cubana asociada a lo negro y, según los actores, es sabroso por que esto es emulado por dicha clave. Asimismo, los músicos performan lo africano o negro en el discurso verbal afirmando que el sabor que *tienen* es por los aportes de dicha identidad que les corre por las venas. De igual modo, otro de los discursos de sabor relacionado con lo negro se performa en el mambo y en la bozá. El primero a través del empleo de los ritmos denominados africanos o antillanos que realizan los percusionistas para dotar de sabor a dicha parte. Y en la bozá, los elementos y las figuras rítmicas improvisatorias que hace el bombardino se asocian a la identidad negra. Este componente negro, asociado a lo masculino, es reiterado por el discurso folklórico que

habla acerca del baile, por ejemplo relacionan la identidad indígena con lo femenino y lo negro con lo masculino. Por ejemplo, en el *Manual de danzas folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia* encontramos que «en el baile, la mujer representa el aporte indígena y el varón ocupa el puesto negroide» (Zapata Olivella, et al., 2003, p.111).

Margarita Cantero (2000) en su libro *Fandango en el Caribe Colombiano* describe el baile del porro como una conquista de amor del hombre hacia la mujer. En donde el componente africano se performan a través de la libertad de los movimientos del hombre y la serenidad indígena materializada en los movimientos de la mujer.

Dicho esto, consideramos que el conjunto de estos elementos produce la performatividad sonora hegemonicamente masculina. Es decir, el sabor se performa a través de la abstracta identidad negra masculina y a través de la metáfora de lo bravo. Asimismo, las acepciones del sabor como el fraseo, los adornos y la improvisación consideramos hacen parte de un modelo de interpretación musical que creemos se cristalizó, por un lado, cuando las bandas tradicionales nacieron y comenzaron a interpretar porros en Córdoba, es decir a finales del siglo XIX⁵⁴ y principios del siglo XX. Y por el otro, corresponde a los años 40 y 50 del siglo XX, y al auge de la comercialización del porro a cargo de los músicos Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Ambos modelos hacen parte del repertorio actual de las orquestas y pensamos que son una reactualización de procesos históricos ligados, en parte, a la consolidación de la industria de la música y al reforzamiento del pensamiento moderno del Estado-nación colombiano. Cabe decir que detrás de la consolidación de ambas tradiciones, bandas y orquestas tropicales, en el transcurso de la historia se esconde un ordenamiento de género: ambas han sido prácticas masculinizantes pues han sido dominadas por hombres, a pesar de que en las últimas décadas hayan aparecido en ellas mujeres.

En general, cabe decir que el discurso del sabor en la música de la Costa y en este caso particular en la música de las orquestas (ejemplo el porro) se da por sentado. Como ya dijimos, este fenómeno se asume de forma natural como si todos los actores sociales

⁵⁴Las bandas tradicionales están conformadas por una dotación instrumental proveniente de las bandas militares europeas de los siglos XIX y XX. Algo similar, en cuanto al tiempo y a su propósito nacionalista, ocurrió en el proceso de los grupos de bandas en México. Ver Helena Simonett (2004) y Sergio Navarrete (2013).

portaran un sabor en la sangre, pero es partiendo del dato etnográfico en donde está el punto de quiebre. Según estos datos los hombres, mujeres, y toda clase de prácticas sexuales tienen sabor en la música. Sin embargo, consideramos que el sabor genera diferencias de género y éstas las vemos en papeles importantes dentro del campo musical. Como por ejemplo que los hombres sean los legítimos grandes músicos y las mujeres, junto con otras identidades sexuales, porten sabor pero codificado a través de sus cuerpos. Existe una larga lista de músicos instrumentistas masculinos que se caracterizan por improvisar, hacer arreglos musicales y dirigir orquestas. En el análisis pudimos darnos cuenta que la mayoría de los improvisadores pertenecen o son directores de las bandas de música de Córdoba. Por otra parte, las mujeres en su mayoría son cantantes o bailarinas y otras identidades sexuales, *no normativas*, son bailarines. En suma, al hablar del sabor en la música es hacer estas distinciones y diferencias. La parte musical es construida como lo racional a cargo de lo masculino, en cambio, al hablar de la parte sexual son mencionados el cuerpo de la mujer y otras identidades sexuales.

PARTE II

MITO, CUERPO Y DISPOSITIVO

El objetivo de esta segunda parte de la tesis es dar cuenta del análisis del *sabor* en el cuerpo desde tres perspectivas el mito, la imagen y los cuerpos *no normativos* dando cuenta cómo los discursos del *sabor* son materializados como normas de género en el cuerpo y, con esto, poder plantearlo como un *dispositivo de género*. En este sentido, los discursos no son entendidos de forma aislada del cuerpo, por el contrario, los dos conceptos se relacionan entre sí. Ambos son herramientas esenciales para el análisis teórico, con esto se logra entender las diferentes prácticas corporales que se crean simultáneamente a los discursos musicales. Por tal razón, el foco de esta parte es sobre el cuerpo femenino, la heterosexualidad y los cuerpos no normativos. En el tercer capítulo nos concentramos en un conjunto de fuentes documentales que nos hablan del cuerpo de una bailadora mítica –que será entendida como mito fragmentado–, su nombre es María Barilla. El interés de fondo es la lectura y análisis de un cuerpo femenino costeño mediante los fragmentos mitológicos encontrados. Además, la relación que guarda éste con las prácticas de la vida cotidiana y las performances de las orquestas tropicales. Por esta razón, nos centramos en varias etapas de la vida de María Barilla –que serán tratadas como paradigmas (Lévi-Strauss, p.240)– y el cuerpo femenino durante la performance a través de la *hexis corporal*, mediante el análisis de los significados en el baile del porro. De igual forma, en el cuarto capítulo analizamos cómo la imagen del cuerpo femenino ha sido mercancía y espectáculo explotado por la industria del cine y la industria de la música tropical en Colombia. Concluimos con una reflexión acerca de cómo dichas prácticas corporales crean y reproducen heteronormatividad en el baile y, al mismo tiempo, cómo invisibilizan a otras prácticas sexuales. Por último, en el capítulo quinto, es en donde planteamos al sabor como un dispositivo de género. En resumen, los argumentos constan de tres partes que problematizan: la materialización del cuerpo de la mujer en el baile, la reproducción de la heteronormatividad y la invisibilización de otras prácticas sexuales.

Cuerpo y movimiento

[...] el baile del cuerpo, los movimientos de la voz, los sonidos de los instrumentos son, como colores, formas y patrones, son medios de transmisión de nuestra experiencia en la

poderosa manera que la experiencia, literalmente, puede ser vivida por otros. (Raymond Williams citado en DeNora, 2004, pp. 86-87)⁵⁵

Rodrigo Parrini (2012) propone interpretar al cuerpo a modo de un *archivo* que se puede leer como un recinto de memoria pero que también, a la vez, habla, escucha y olvido (pp.18–19). Partiendo de estas consideraciones, pensamos que el cuerpo es un espacio de transmisión de saberes, creador de cultura y construcción de conocimientos. En esta lógica, este vehículo de sentido nos da herramientas para entender las cosas no dichas que también son discursos.

[...] a comienzos de la década de 1960 se abre un nuevo campo de investigación: la comunicación no verbal. De esta forma, el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que ‘habla’ y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. (Barreiro, 2004, p.137)

Por lo tanto, podemos dismantelar problemáticas y fenómenos sociales que se revelan a partir de los movimientos, gestos y posturas. Para Le Breton el «cuerpo no es una frontera o un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico» (2002, p.18). Pero también, el ser humano no es mero producto de su cuerpo sino, más bien, produce su propio cuerpo a través de las interacciones con los otros en el plano de lo simbólico. En este sentido, el cuerpo es productor de cultura y un espacio para interpretar al mundo experienciándolo a través de la *hexis corporal*. En términos de Donna Haraway, el cuerpo es un *mapa de poder y de identidad* el cual, consideramos, interactúa con la música. Pero por otro lado, siguiendo a DeNora (2004), la música es un dispositivo que tiene el poder para constituir y organizar al cuerpo. La música es así entendida desde los planteamientos de John Blacking (2006) como *sonidos humanamente organizados*, es decir, la música se define dependiendo de la cultura en donde se produce. De este modo, y así como la música, el cuerpo se construye dependiendo de cada cultura. Sin embargo, en la presente investigación son importantes ambos elementos pues la cultura toma forma de música pero también de cuerpo, ambos se disuelven y corren en una misma dirección. Asimismo, pensamos que esta relación corpóreo-musical se lleva a cabo por que actúan como unidad a

⁵⁵[...] The dance of the body, the movements of the voice, the sounds of instruments are, like colors, forms and patterns means of transmitting our experience in so powerful a way that the experience can literally be lived by others. Traducción propia del texto original en inglés.

través del movimiento dancístico. En palabras de Margarita Tortajada «la danza es operación acción y simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen» (2011, p.38). Dicha imagen reproduce los ideales de género encarnado en cada cuerpo en movimiento. Esto revela atribuciones valorativas que parten del discurso de lo biológico. Como ejemplo de esto, Tortajada (1998) señala que el pensamiento occidental asocia la danza con lo femenino debido a los valores construidos y atribuidos desde el marco binario heterosexual.

Siguiendo esta lógica se identifica a la mujer con el cuerpo, la naturaleza y la procreación: y las características que se le imponen son la sensibilidad, la pasividad y la irracionalidad. Esto concuerda con la visión actual que se tiene de la danza escénica: un arte corporal e improductivo, sin discurso racional ni lineal, un medio de expresión y una forma de mostrarse vulnerable: un arte ‘femenino’. (Tortajada, 1998, p.16)

Podemos decir que la irracionalidad mencionada por Tortajada es parte de lo que Silvia Federici (2013) analiza en el nacimiento del capital dentro de la Edad Media europea, logrando explicar cómo el cuerpo llegó a contraponerse a la razón. Señala la conformación del proletariado en cuerpo y viceversa, por lo tanto, siguiendo a la autora, este último se convirtió en lo débil e irracional y así relacionándose a la mujer como un *Otro* frente a la razón. Por tanto, nosotros hemos partido en esta segunda parte desde el cuerpo femenino de un mito conduciéndonos a los cuerpos femeninos y no normativos en movimiento dentro del performance. Descubriendo las relaciones de poderes enmascaradas a través del sabor, el cual significa al cuerpo a través de los movimientos codificados, actuados y reiterados que marcan las relaciones de género.

CAPÍTULO III

MARÍA BARILLA: PERFORMANCE

MÍTICO DE LA SOCIEDAD



Imagen 3.1. María Barilla

Fotografía tomada de *Riquezas musicales de la Costa Atlántica* de Ricardo Hernández Ochoa.

3.1. EL MITO: MARÍA BARILLA

María Barilla es la bailadora de porros y fandangos más citada en la literatura folklórica, la prensa y la historia de Córdoba, pero también está presente en el discurso oral, la pintura, el teatro, la poesía, la música y hasta en novelas. Como dijimos en la introducción, todo este conjunto de fuentes serán entendidas como un mito fragmentado⁵⁶, haciendo énfasis en algunos acontecimientos de la vida de este importante personaje, para el estudio del género y de la cultura cordobesa a través del cuerpo. Asimismo, apelamos a los planteamientos del antropólogo Lévi-Strauss (2007) quien entiende al mito como *productor de significado*. De igual modo, dicha fragmentación será entendida como un conjunto de enunciados rotos en los cuales el cuerpo cobra sentido como discurso. Es decir, el cuerpo no es un punto ciego, al contrario, es un discurso que a través de sus reiteraciones adquiere una especie de *verdad* y, por lo tanto, se convierte en un instrumento poderoso. Butler señala que, al igual que el cuerpo puede ser entendido como un campo discursivo, «el discurso mismo es un acto corporal» (2007, p.31). De acuerdo con Bajtin el enunciado «es la unidad de comunicación mínima del discurso» (1982: 256) por lo tanto los actos corporales son enunciaciones que conforman al discurso de género. Cabe mencionar también que «todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados» (*Ibid.*, p.258), de ahí que el referido mito fragmentado de María Barilla pueda ser analizado como una cadena de eslabones.

Es decir, pretendemos entender cómo se ha construido el cuerpo de la bailadora mediante las diferentes enunciaciones que componen al gran discurso mítico. Pensamos entonces que estos elementos son fundamentales para el entendimiento de las relaciones de género en Montería, y en la Costa en general, pues según Rollo (1992) el mito funciona como «una forma de auto interpretación y drama orientador para conducir a la gente hacia la realidad» (pp.27–28). Probablemente antes de que el mito de María Barilla pasara casi en su totalidad al régimen escrito –fenómeno inacabado pues coexiste con el régimen oral– los

⁵⁶Es importante aclarar que para este trabajo no se entrará en la discusión sobre la historicidad de María Barilla. Inclusive los textos que tocan este delicado tema, como el de Fals Borda, se les dará un tratamiento mítico con la finalidad de analizar los discursos en concordancia con los propósitos de esta tesis. De esta manera podemos argumentar que dichos textos son reelaboraciones, hechas al interior de la cultura, que revelan ordenamientos de género. En palabras de Ingrid Geist «la tarea del etnógrafo consiste en lograr una descripción que *no* descalifica la creencia estudiada» (p. 221), es por eso que la autora rescata la importancia de analizar la «función social» y «simbólica» del fenómeno mítico.

fragmentos de éste vivían en la memoria, creación y reelaboración colectiva. Así, en la actualidad todas las variantes del mito son el resultado de las recreaciones históricas del mismo y, también, por las cuales se generan diferentes posibilidades significativas algunas de las cuales aquí exponemos.⁵⁷

3.1.1. GENERALIDADES

Para comenzar, diremos que según las fuentes citadas, María Barilla fue una famosa bailadora de fandangos del departamento de Córdoba que adquirió fama por su excelsa forma de bailar. Existen diversas variantes de esta historia que en la medida que transcurra el escrito iremos explicando. Las fuentes nos revelan cuatro variantes del nombre de la bailadora: María de los Ángeles Tapias, María Barilla, Mayo Barilla o María Varilla⁵⁸. El sociólogo Fals Borda nos cuenta que «la llamaban María o Mayo Barilla, pero en realidad su apellido más seguro⁵⁹ era Tapias por ser el de su madre Evangelina (Eva)» (1986, p.131A).

Respecto a la variante del nombre María Varilla podemos decir que está asociada con su posición corporal al bailar en analogía a una varilla, como lo vemos en la siguiente fuente «siempre escuché que era la mujer que mejor bailaba el porro en todo el Sinú, con su cuerpo erguido como una varilla, treinta y tres días seguidos [...]» (Tatis, 2010, 10 de septiembre) [*El Universal*]. Más allá de las variaciones del nombre, en todas las fuentes consultadas en relación a su actividad dancística, en términos generales, concuerdan en una cuestión: María Barilla fue una excelente bailadora de fandangos.

Por otra parte, existe una versión del mito relacionada al porro que lleva el nombre de la bailadora. Dicha versión da cuenta de la existencia de un porro antes de su nacimiento que termina por ser nombrado María Barilla pues, según el mito, los compositores de la referida pieza al ver que le gustaba bailar mucho lo nombraron así. Borda reconstruye este hecho –mítico– de la siguiente forma: «cuando el enamorado Paternina le preguntó

⁵⁷ Para ver cómo se hizo parte del análisis consultar cuadro de características corporales y movimientos en Anexo.

⁵⁸ En esta tesis empleamos la variante María Barilla con la única intención de homogenizar el texto.

⁵⁹ Nótese que el autor no se atreve a afirmar que sea su *verdadero* apellido sino que, por el contrario, deja la posibilidad abierta. Esto nos sugiere que María Barilla se trata de un personaje mítico que desde la misma academia local se ha tratado como un hecho histórico.

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 el nombre» (1986, p.138). Tenemos que decir que el porro María Barilla es considerado el *himno folklórico de Córdoba*, esta aclaración nos ayudará a entender, más adelante, cómo se entrecruzan los discursos nacionalistas con el género y la raza.

Es primordial recalcar que María Barilla es un personaje muy importante y latente en la cultura costeña, al grado de que en Córdoba existen diversos monumentos que rememoran a dicho personaje. Uno de estos lugares es el municipio de San Pelayo⁶⁰ en donde en pleno centro se encuentra una estatua de la bailadora. De igual forma, en Montería recientemente el 27 de noviembre del año 2015 inauguraron el Monumento al Porro en honor a los intérpretes de este género musical. El monumento está representado por una banda de músicos distribuidos de manera circular y en el centro de los intérpretes se encuentra María Barilla bailando. Según el discurso folklorista, la mujer bailadora debe llevar unas velas en su mano derecha y agarrar la falda con su otra mano. Este detalle está ausente en dicho monumento y ha causado desacuerdo entre folklorólogos, músicos y habitantes en general. La escultura fue hecha por el artista plástico Roy Pérez, originario de la ciudad de Barranquilla, y fue ubicada en la plaza cultural de Montería. Consideramos que vale la pena mostrar una noticia sobre el monumento publicada en el periódico del Heraldo:

La obra escultural en homenaje al porro, el símbolo más representativo de la cultura cordobesa, está comprendida por seis esculturas en bronce que retratan a intérpretes del género que –entre el sonido de instrumentos como el bombardino, el clarinete y el redoblante, entre otros– ‘tocan’ para que la mítica María Varilla (1883-1940) baile en medio de ellos. (Rojano, 2015, 3 de diciembre) [*El Heraldo*]

⁶⁰En el primer capítulo se explica que el municipio de San Pelayo es el lugar mítico en donde se dice que nació el *porro palitiao*. Es decir, el estilo de porro que la gente reconoce como cordobés o *sinuano*, en oposición al *porro tapao* identificado con el departamento de Bolívar.



Imagen 3.2. Monumento al Porro en la Ciudad de Montería.

Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, enero 2016.

Respecto al material pictográfico, en el centro de documentación del banco de la República de Montería reposa un óleo inspirado en la bailadora. El autor de dicha obra es el cereteano Wilfrido Ortega quien terminó la pintura en el año 1985. Según Fals Borda la pintura se logró a partir de testimonios de algunos ancianos y ancianas de ese momento quienes, a su vez, afirmaron habían sido compañeros y compañeras de baile del personaje mítico.⁶¹

En el ámbito musical han existido composiciones de porros y letras inspiradas en la bailadora. Un ejemplo de esto es el músico Francisco Zumaqué Nova quien, justamente, compuso la letra del porro *María Barilla*. Esta pieza hace parte de la lista del repertorio de un trabajo discográfico que realizó la orquesta femenina Fascinación Caribe, antes mencionada, que por cierto son hijas del compositor. De igual manera, la orquesta realizó un video en donde escenifica la vida de la bailadora. Otros ejemplos son el cantante y compositor Pablo Flórez, originario del municipio de Ciénaga de Oro, quien compuso el porro *El dolor de María*, y Guillermo Valencia Salgado compositor de varios poemas en los cuales relaciona a María Barilla con el porro.

La variante que muestra a María Barilla como activista política y social de la Sociedad Obreras de la Redención de la Mujer, proponemos, es una reelaboración del mito que corresponde a la época del movimiento campesino en Córdoba ubicada en la segunda

⁶¹Entrevista a Fals Borda encontrada en *YouTube*, ver referencia en fuentes electrónicas.

mitad del siglo XX⁶². El relato de la María Barilla activista política y social ha sido reiterado por varios autores que han analizado el contexto sociopolítico de Córdoba (Ver Borda, 1986; Negrete y Garcés, 2010).

Como podemos observar, la figura de María Barilla aparece en diferentes discursos de la cultura los cuales son importantes de analizar para esta investigación. Dicha importancia radica en la conexión de algunos fragmentos del mito con algunas realidades sociales de género, tanto en la vida cotidiana actual de Montería como en las orquestas y las performance de éstas.

3.1.2. PARADIGMAS

Este rubro está inspirado en el pensamiento del antropólogo estructuralista Lévi-Strauss quien aporta herramientas para el entendimiento de este mito fraccionado. Esto nos permitió entender cómo está construido el cuerpo femenino en movimientos en la cultura costeña cordobesa basándonos en fuentes que van desde documentos pictóricos, académicos, folklóricos y orales. Aunque no se siga estrictamente los parámetros levistrausseanos, hemos retomado la idea central de analizar las variantes del mito fragmentos en forma horizontal. Los parámetros escogidos para el análisis se entenderán como paradigmas (nacimiento, vida, muerte, parejas, rasgos físicos y movimientos). A continuación esbozaremos el resultado que nos arrojó este pequeño análisis.

3.1.2.1. NACIMIENTO Y VIDA

En el paradigma del nacimiento de María Barilla encontramos que la mayoría de las variantes lo sitúa en el año de 1887 y su muerte en 1944. Fechas que coinciden con dos procesos históricos muy importantes en Colombia que son: la Regeneración⁶³ y la Revolución en marcha. El primero consistió en la homogenización y unificación nacional, a través de la centralización del país. Dicho proceso estuvo a cargo de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, ambos enfocados en el centralismo administrativo, la educación y la

⁶²Los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar (Montes de María) fueron «epicentro del más importante movimiento campesino de la segunda mitad del siglo XX, no sólo de Colombia sino quizás en América Latina: la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos ANUC, contemporánea de la también notable Confederación Campesina del Perú». (Sánchez, 2010, p.19)

⁶³Recomiendo ver Marcos Palacios (2003, pp.23-74) *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*.

religión. Para Peter Wade (2002), en la misma época, Núñez habría propiciado un proceso de blanqueamiento basado en la limpieza de sangre a través de migraciones europeas (p.42). Sin embargo, según Castro Gómez (2005), dicho blanqueamiento venía desde tiempos coloniales. Así, uno de los aspectos que sustentaban el modelo Colonial en la Nueva Granada se centró en la referida pureza de la sangre. No solamente por cuestiones fenotípicas (blancos, negros o indios) sino que «la ilustración no sólo planteaba la superioridad de unos hombres sobre otros, sino también la superioridad de unas formas de conocimientos sobre otras». (Castro, 2005, p.18)

El segundo proceso histórico aconteció durante el gobierno del general Alfonso López Pumarejo quien decretó una serie de reformas liberales y modernizantes, conocida historiográficamente como la Revolución en marcha, tendientes a lograr no sólo una mayor apertura del sistema educativo, sino una incorporación más plena de las clases trabajadoras urbanas y rurales dentro de las estructuras del Estado. Esta idea de Estado, heredero del pensamiento moderno europeo de los siglos XVIII y XIX, nace junto con las ideas de jerarquizar las culturas fuera de Europa de manera racial, lo cual condujeron a que:

Esta estructura de pensamiento, ampliamente defendida por la élite del mundo andino en su intento por construir una nación homogénea, que a la vez establecía marcadas diferenciaciones regionales, dio forma a una imagen nacional que supuso la superioridad natural de los andes sobre el resto de los territorios colombianos, ubicó a las gentes de color blanco en lo más alto de la jerárquica escala racial, y tildó de bárbaros e inferiores a su mayoritaria población negra, mulata e indígena. (Múnera et al, citado en Rhenals, 2008, p.128).

Fue en esta época que el «marco nacional se convirtió en un marco de referencia política tanto para las oligarquías como para estratos populares» (Palacios citado en Wade, 2002, p.43), asimismo los intelectuales que estaban a cargo de este ambicioso proyecto pensaron en crear una identidad sobre un arte nacional (Wade, 1998, p.10). Por ejemplo, Peter Wade (*Ibid.*) rastrea tres momentos históricos importantes dentro de la búsqueda de un estilo musical nacional que son: la aparición del bambuco a finales del siglo XIX, el auge de la música tropical a mediados del siglo XX y la nostalgia de la música costeña en los años

90.⁶⁴ Dichos aspectos muestran el cambio de paradigma musical nacional en Colombia que salta del bambuco (música andina) a enfocarse en la músicaailable tropical de la Costa Caribe.

Por otra parte, pensamos que estos discursos nacionalistas impactaron de alguna forma en las regiones colombianas y departamentos. Por ejemplo, Córdoba, pese a la separación del ahora departamento de Bolívar, necesitaba de un proyecto educativo que ayudara a crear una identidad territorial, Fortich nos cuenta que:

A partir de la normativa que creó a Córdoba se requería de un Plan Educativo y Cultural Integral, tendiente a arraigar al departamento en el pensamiento de sus pobladores, mediante la recolección, organización, interpretación y publicación de información histórica, antropológica, geográfica, sociológica de carácter científico, que facilitara la profundización de la nueva entidad territorial. (2013, p141)

El mismo autor resalta la labor de periodistas radiales, educadores, músicos, pintores, amantes de la cultura y políticos quienes se encargaron de alimentar dicha identidad territorial supliendo, según Fortich (2013), la carencia de una Política Departamental de Cultura ausente al inicio de la creación del departamento. Todos estos procesos y elementos permitieron el nacimiento en Córdoba de la corriente folklorista lo cual contribuyó a que se construyeran los *imaginarios acerca de lo tradicional* (Alviar, 2015).

Como se había mencionado en el segundo capítulo, en el ámbito musical, una de las características de los folkloristas es buscar los supuestos orígenes de diversas manifestaciones culturales pertenecientes al sistema de expresiones orales (bandas, grupos de gaitas, decimas) de Córdoba, siempre desde un corte descriptivo que, a nuestro juicio, reactualiza el discurso nacionalista. Esto permitió que los investigadores locales le dieran un carácter académico a dicho discurso a través de sus publicaciones. A raíz de esto, la reproducción del discurso folklorista pasó a ser parte de los imaginarios de la identidad cordobesa en la vida cotidiana de la región.

Como ya hemos dicho, una de las prácticas musicales más tratadas por la corriente folklorista –y por su importancia en la región– son las bandas. Esto, por consecuencia,

⁶⁴El autor se refiere a la música costeña que se comercializó en Colombia en los años 50 y 60 del siglo XX.

condujo a la búsqueda de los orígenes del género musical por antonomasia de las bandas: el porro. Dicha búsqueda conllevó a diversas aproximaciones sobre los orígenes. Unos apostaron a que el porro tiene antecedentes en músicas africanas y en los bailes negros (Valencia, 1994; Fortich, 2013; Amador, 2000). También dichos autores llegaron a la conclusión de que los antecedentes del género se encontraban en expresiones musicales que en la actualidad aún siguen vigentes como los grupos de gaitas y bailes cantados. Todo este proceso condujo a lo que Peter Wade (2002) ha llamado *orígenes míticos* de la música Costeña. Como se mencionó en el segundo capítulo, uno de los orígenes míticos del porro se ubica en el municipio de San Pelayo. Dentro de esta lógica, se visibilizaron mitos – probablemente mucho más antiguos que esta época– como el de María Barilla el cual, proponemos, se reelaboró en la época en que Colombia se consolidó como Estado Nación moderno.

Cabe decir que la construcción de dicho Estado moderno, fundado sobre el discurso del mestizaje, se valió de tres supuestos orígenes raciales que son el aporte *europeo, indio y negro*. Este discurso también tomó forma en el pensamiento folklorista de Córdoba. Sirvan como ejemplo los orígenes que le atribuye esta corriente de pensamiento a los siguientes instrumentos: la gaita es relacionada con el origen indígena, los instrumentos de aliento metal con el origen europeo y los tambores con el origen africano. Lo mismo sucede con los llamados aportes musicales que por ejemplo afirman a la ligera –sin dar pruebas– que lo africano en la *música cordobesa* es el ritmo y el baile. En suma, en la esfera de lo social se reitera y reproduce el discurso folklorista y, por ende, el nacionalista.

Dentro de las conversaciones con los integrantes de las orquestas, en el trabajo de campo, nos dimos cuenta de la importancia que le dan a la explicación del origen negro de su propia práctica musical (el porro). Esta disposición nos deja ver la importancia de la construcción triétnica del porro y de este ingrediente negro esencial para tener sabor. Estos observables no sólo se han revelado en el discurso verbal, sino en las producciones literarias y en las demás fuentes documentales de las cuales se hablaron al inicio de este capítulo. Proponemos, entonces, que el discurso nacionalista condujo a que se produjeran performatividades locales sobre la herencia africana, éstas se performan a través de la

música materializándose en los cuerpos. Una de estas materializaciones es el cuerpo de la bailadora María Barilla, tema que se profundizará en el tercer paradigma.

Lo expuesto en este paradigma nos permite leer las relaciones sociales de la vida cotidiana monteriana encarnadas en varios momentos de la vida de la bailadora y el papel que juega el cuerpo dentro de éstas. Por ejemplo, una de las atribuciones que son asignadas a la mujer de forma *natural* en la Costa son la maternidad y el cuidado de los hijos. De igual forma, el baile se relaciona naturalmente con el cuerpo femenino, punto en donde ha sido construido el cuerpo de María Barilla. Otra de las características interesantes dentro de las variantes del mito, es que su vida la cuentan a partir de su etapa de madurez, poco se dice de su infancia salvo algunos documentos. Por ejemplo, en una noticia del periódico El Heraldo se anota lo siguiente.

A la ‘Mayo’ la marcó un destino novelesco lleno de ritmo y sabor, amenizado por el realismo mágico. Desde su niñez, en su natal Ciénaga de Oro, donde nació en el barrio La Vuelta Abajo cuando corría el año 1887, acompañaba a su mamá, Evangelina Tapias, a los velorios bailables donde esta vendía café con leche y galletas criollas, según narra el periodista orense Alcides Avilés Yánez. “En el ritual fúnebre tocaban las bandas, y a María la echaban a dormir bajo la mesa donde su mamá exhibía los productos”, cuenta Avilés. Las canciones de cuna que arrullaban a aquella niña de 8 años, eran porros y fandangos. Entre dormida y despierta, acostada sobre sacos y sábanas en el suelo, veía bailar a los asistentes y escuchaba las más hermosas piezas marcadas por el alegre clarinete. (Benavides, 2014, 9 de abril) [*El Heraldo*]

Asimismo, en el documento *Riquezas musicales de la Costa Atlántica* Ricardo Hernández narra: «los trece primeros años de vida [de María Barilla] pertenecieron al siglo XIX» (2001, p.5). De igual modo, vemos la reconstrucción que hace Fals Borda la cual da cuenta de que la bailadora había crecido en la casa de una familia acomodada en Montería ya que su mamá Eva había llegado al servicio de esta familia (1986, p.131A).

Como vemos, en el primer relato, dichos autores señalan que María aparece acompañada de su madre (Eva o Evangelina) a quien describen como una mujer soltera, *rebuscadora*⁶⁵ y además responsable de su hija. Asimismo, Borda (1986) comenta que

⁶⁵Termino local que designa la acción de trabajar en diversos oficios con el fin de obtener el dinero diario.

Evangelina Tapia tuvo dos maridos (Sierra y Casarrubia) con los cuales probablemente tuvo dos hijos Felix y Manuela (p.131A). Partiendo de estos relatos se hacen dos lecturas muy importantes para esta disertación. La primera es acerca de la normatividad sobre los cuidados, Evangelina, al ser mujer, le son atribuidas como naturales es por esto la encargada de un ser vulnerable e indefenso. La segunda lectura es sobre la construcción y relación del baile con María Barilla, figura femenina que encarna el prototipo de la mujer costeña *sabrosa* por sus movimientos dancísticos.

A partir de esto, podemos pensar y conectar las dinámicas y prácticas que se generan en las orquestas. Esto se constata a través de testimonios etnográficos, en donde la mayoría de los integrantes afirman que las encargadas de los cuidados de los hijos de los integrantes cuando están tocando en alguna fiesta son las madres y abuelas. En este sentido, mientras haya contratos en estos grupos siempre habrá una cadena de cuidados ubicada en los distintos hogares. Este papel de reproducción social genera la sostenibilidad y el mantenimiento de la música tropical local monteriana. En este sentido, entendemos el papel que ejerce el cuerpo de las mujeres cuidadoras como máquinas de trabajo no remuneradas. En palabras de María Izquierdo:

Si son las mujeres quienes cuidan, eso significaría que, por un lado, pueden generar resentimientos –obstaculizadores de las relaciones sociales– en quienes reciben sus cuidados, y, por otro, que los cuidadores mismos y por tanto las mujeres, en tanto que cuidadoras, están sometidas a relaciones de poder. (2004, p.140)

Consideramos que el cuerpo femenino participa en las dinámicas de las orquestas bajo relaciones de poder de dos formas. La primera, el papel que desempeñan, naturalizado, como cuidadoras de hijos o nietos –esto vincula culturalmente a lo femenino con sentimientos como el amor y el afecto–. Éste es un ejemplo claro de cómo la división del trabajo –no pagado– permite la reproducción social. Cuando existen instrumentistas femeninas dentro de las orquestas tropicales les son atribuidas características masculinas, incluso llegan a haber casos en que ellas mismas performan ciertas conductas masculinas. En el trabajo de campo observamos que las integrantes actuales en dichos grupos son esposas o novias de algún integrante de la orquesta. De no ser así, vimos el acompañamiento de los novios de algunas cantantes en las fiestas que asistimos. Es decir,

es impensable una identidad de mujer que pueda acceder a puestos de instrumentista dentro de la orquesta por su propio trabajo y mérito. Cuando esto sucede, o adquieren ciertas conductas masculinas, o son cuidadas y observadas por alguna figura masculina que las legitima. La segunda forma, es la visibilización del cuerpo femenino a través del baile el cual es consumido como espectáculo.⁶⁶

3.1.2.2. PAREJAS

De las variantes analizadas sobre sus parejas hasta ahora consideramos que las experiencias amorosas de María Barilla se ubican generalmente en la adolescencia alrededor de los 16 años. Como apunta Ricardo Hernández, folklorista local, su primera relación amorosa fue con el mítico Perico Barilla durante la época en que se desempeñaba en diferentes oficios – femeninos– y al mismo tiempo cuando, según el gran mito, aprendió a bailar entre fandangos.

Adolescencia y parte de su juventud exquisitamente cimarrona, los compartió de manera estrecha con Evangelina, la madre, que cuando no se ocupaba en oficios de lavandera y aplanchadora de ropa ajena, sacramentalmente asistía a fiestas de fandangos, veredales, lugareños. [...]

En estas correrías domésticas con su progenitora, María de los Ángeles aprendió también temprano el plácido privilegio personal de saber bailar fandango a pie soba; y a cantar aires abiertos de tonalidad y ritmos zambos; e improvisar décimas de píquerías, contrapunteos y otros. [...]

Por esta época de florecencia individual fue cuando a María de Los Ángeles Tapias la asaltó en secreto el aguijón del primer amor. Perico Barilla Montesinos, un muchachón seductor experto en dulcineas silvestres, vecino de La Majagua (Carrillo) arrancó con ella de luna de miel paisaje montaño adentro, pleno año tres (1903) [...] (2001, p.5).

Por su parte Borda relata que:

A los 16 años se la “sacó” un joven mujeriego, atrevido y “acañamado” que fue el “hombre que la perdió” [...] era Perico Barilla, hijo de crianza de Vival Barilla y Cenobia

⁶⁶Este aspecto es profundizado en el siguiente capítulo.

Montesinos –probables descendientes del Fulanos Barillas que primero colonizó el Sinú junto con Francisco Velásquez y la Conquistadora Baptista, cuya familia de corraleros vivía en la misma finca. Hubo aborto y Perico, quien llegó a ser importante caporal de ganado por el Camino Pradero, abandonó pronto a la Mayo; pero ésta lo siguió queriendo por un buen tiempo y de él tomó el nombre Barilla que prefirió, según dijo, porque era “un apellido más alegre y sonoro”. (1986, pp.131A–132A)

Asimismo, Juan Santana confirma la relación de la primera pareja de María Barilla y su apellido.

El apellido con que adquirió inusitada fama fue el de Barilla aunque éste no era ni el de su padre ni el de su madre, ya que ésta última se llamaba Evangelina Tapia. El de Barilla lo tomó de su primer marido, Perico Barilla, con quien se fue a vivir cuando ella sólo tenía 16 años de edad. (1993, p.29)

Para terminar las versiones de sus parejas Borda, Santana y Hernández concuerdan que, luego de separarse de Perico Barilla, María tuvo otra relación amorosa con Antonio Fuentes, supuesto machetero de Cereté (municipio ubicado a pocos kilómetros de Montería). Borda afirma que fue una aventura, mientras que Hernández señala que se casó y Santana relata que tuvo una vida marital con dicho personaje. En todo caso, concuerdan que esta relación no duró mucho tiempo y tuvo su segunda separación. Según estas fuentes documentales, la bailadora tuvo dos maridos y, por consecuencia, dos separaciones.

Como ya se citó, las versiones que analizamos apuntan que el apellido Barilla lo heredó de su primer esposo, a partir de la primera separación según varias fuentes muere María de los Ángeles Tapia y nace María Barilla.

Más allá de su majestuosidad en la rueda del ritual llamado fandango, la vida personal de María de los Ángeles se vio marcada por su primer amor: Perico Barilla. De este hombre, según el escritor Movilla, la bailadora adoptó el apellido que la acompaña en la posteridad. El sucreño cuenta que Perico era un individuo que tenía el estatus y brío del hombre cordobés, aunque era de estatura mediana. Su aspecto fornido lo desarrolló en las largas faenas de vaquería a la cual se dedicaba a mucha honra. Su personalidad machista quizás fue el motivo principal para que decidiera abandonar a su mujer. “Él quería un hijo y María se lo engendró, pero cuando el embarazo estaba forjado perdió la criatura por un aborto

accidental”, [...] María lo vio volverse pequeño por la carretera mientras él se alejaba. Prometió regresar, pero nunca lo hizo. En la mente de María de seguro redoblaban los platillos mientras juró con un puñado de tierra en las manos, que siempre lo iba a esperar, y que para que nada los separara lo llevaría atado a ella por medio del apellido. En ese sublime instante murió María de los Ángeles Tapias, y nació María Barilla (Benavides, 2014, 9 de abril). [*El Herald*]

El hecho de la separación fue el aborto que tuvo María, razón por la cual, según las fuentes folklóricas mencionadas junto con la reconstrucción de Borda, hacen reiterativas ciertas características del mítico esposo. Por un lado, a Perico Barilla lo relacionan con un hombre machista, mujeriego, seductor y en sus labores diarias lo describen como caporal de ganado. Gracias a estas tareas ganaderas, cuenta el mito, fue un hombre fuerte y fornido. Así, las características vinculadas a los trabajos fuertes –específicamente a la ganadería y la agricultura– son reencarnadas en Perico, una figura masculina. Mientras que María es relacionada con el sufrimiento y la tristeza, por lo tanto con un ser débil, una figura femenina. Es decir, en los relatos míticos analizados se reiteran los discursos normativos del género existentes en el orden social, se instauran como una especie de verdad dentro de la cultura. Por esto los roles de género, que no son más que interpretaciones que hacemos –siguiendo a Butler–, adquieren un carácter de *inteligibilidad cultural* en los cuerpos. Por lo tanto, la norma del discurso es naturalizada en los cuerpos y se reproduce como *habitus* dentro de la vida social. Consideramos que es importante señalar cómo la música se encarga de reforzar y crear este discurso.

Esto de ser hombre y mujer son cuestiones internamente inestables. Están siempre acosadas por la ambivalencia precisamente porque toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarnos por completo (Butler, 2002, p.186).

En los inicios de la construcción de la teoría de la performatividad Butler se esfuerza por entender dos puntos. En la primera reflexión retoma el término de acto basada en teorías fenomenológicas de lo constitutivo, y en la segunda toma el término de performance basada en la antropología del ritual, específicamente de Víctor Turner. La primera reflexión apunta

a que el acto se debe entender no sólo en su significación, sino más bien cómo se «constituye el significado cuanto cómo se representa y actúa este significado.» (1998, p.298). Esto lo enfoca a través de los actos corpóreos que van constituyendo al género. La segunda reflexión es la de entender de qué manera el género es un acto, para esto echa mano del concepto de performance del autor antes mencionado. Para Turner la vida es un teatro, todos somos ritual, y por lo tanto esto permite la reproducción de las instituciones sociales. De igual modo, lo que le da el carácter de performance a estos actos ritualizados está en su repetición heredada de prácticas. Esto le da luces a Butler para proponer que el género es un hacer y es un hacer performativo. Es decir, significa que existe una repetición de un patrón que está dado cultural, social e históricamente. Pero además, la autora agrega lo siguiente «[...] lo performativo funciona para decir lo que declara. Como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva» (2002, p.163).

Los actos performativos de las identidades sexuales cordobesas son los que leemos en el presente paradigma y son los mismos que reencarna María Barilla a través de las experiencias con sus parejas. Esto desencadena lo que en el próximo paradigma es analizado, María Barilla es construida, valorada y legitimada por sus atributos sexuales y su forma de bailar.

3.1.2.3. CARACTERÍSTICAS CORPORALES Y MOVIMIENTOS

¡Mararía! Llegó María... ¡Ya llegó María Varilla!	sus amores le decían. Y la reina del fandango siempre hembra en las cumbiambas, era un cristal que de canto en las noches se clavaba.	y en tu grupa vibradora, hay un pájaro, María, que grita y se desespera.
Ahora sí que canta el cielo con el garbo de mi pueblo. Ahora sí que los porreros, al azucar su cintura, regando esperma en el suelo morirán de calentura.	¡Baila, María! ¡Baila! ¡Qué triste está mi fandango! Ya los marcantes trajeron un montón de ritmos viejos que aprendieron en las fiestas de nuestros abuelos negros.	Mira tú que los pabilos son estrellas desertadas que para bailar contigo se quedaron en las velas.
¡María! Llegó, María... ¡Ya llegó, María Varilla! Morena como la cumbia porque en su cuerpo nació una palmera cimbreante llena de ritmo y de sol	Copiaron los platilleros el tremular de tus senos. Calambre tiene el bombero de tanto mirar tus nalgas, y el pantalón se te marca en un escorzo de fuego. Toditos los pelayeros heridos de amor te piden que bailes un porro viejo con la bozá de Ramírez.	No olvides que el mundo entero se ha movido para verte. Por ti se mueren los negros, se arruinan por ti los blancos y los indios con sus millos sólo tocan para ti.
Nunca empezaba la fiesta sin que empezara su voz, muchedumbre aglutinada bajo el alma del tambor. Mulata que más que hembra era la sensualidad, corpiño temblando solo bajo el són en tempestad.	¡Baila, María, baila! que te azugaron los perros los músicos de mi tierra.	¡Baila, María, baila! que ya se rompió la noche sobre tus anchas caderas, y los astros de las velas se van con los cien cantares que enseñaron las abuelas.
Los negros morían por élla, los blancos se empobrecían y los indios con sus millos	¡Baila, María! ¡Baila! que el fandango es para ti. No te olvides que en la danza ya es un grito tus caderas;	

Tomado de Guillermo Valencia Salgado (1981, p.31)

El poema María Varilla de Guillermo Valencia Salgado –folklorólogo, músico y poeta local– es uno de los ejemplos que muestra a María Barilla como el prototipo ideal de la mujer costeña, encarnando discursos raciales y de género así como poniendo a la luz la relación natural de lo femenino con el baile. Algunas de las características corporales de la bailadora que sobresalen en las variantes analizadas del mito son: morena, negra, morena clara, mulata, morena de caderas anchas, nalgonas de cabello ondulado, delgada y con ojos vivaces. Mientras que los movimientos más recurrentemente citados son: movimiento de caderas, lo mueve sabroso, tremular de sus senos, propiedad natural de moverse, movimientos virtuosos, eróticos, sexuales, vulgares y lascivos.

Todas las variantes fenotípicas mencionadas tienden a la *negritud* de María Barilla, su reconocimiento como mujer sabrosa se logra al cumplir con el ideal estético femenino costeño: *nalgona, caderas anchas, pechos grandes*. De igual modo, sus atributos dancísticos se centran en su sensualidad, erotismo y hasta en lo lascivo y vulgar. Consideramos que sus movimientos son la codificación de los *bailes tradicionales* en el mito, siendo María Barilla el prototipo estético del baile, que se reitera como un referente de verdad en el discurso de las mujeres que se dedican a bailar en *grupos folklóricos* de Córdoba. En varias ocasiones durante el trabajo de campo escuchamos que la mayoría de las mujeres querían llegar a bailar como María Barilla. Inclusive el historiador William Fortich, en un comunicado personal, contaba con gran seguridad que existen pocas bailadoras como María Barilla.



Imagen 3.3. Pintura de María Barilla por Wilfrido Ortega
Fotografía tomada por Emerson Antonio Sierra Cantero coordinador cultural del Banco de la República, sucursal Montería, Córdoba, 2016.

La pista que nos condujo a la problemática de pensar a nuestro personaje como un mito para entender el sabor en el cuerpo fue la reiteración, en los diferentes discursos, de una idea que se puede resumir en la siguiente frase: *María Barilla encarna el porro en su cuerpo*. Dicho en otras palabras, María Barilla es el sabor hecho cuerpo. Recordemos que el

porro hace parte del discurso musical que, según la cultura, contiene un alto contenido de sabor. De acuerdo con la filósofa Shoshana Felman (2002) no puede haber palabra sin cuerpo. Es decir, si la palabra está escrita o dicha y no existe un cuerpo que lea o escuche ésta no tiene existencia en sí misma. Lo que le da existencia en términos de significaciones es el cuerpo. Es decir, siempre va existir un cuerpo que esté ahí. En nuestro caso, el cuerpo de María Barilla es un punto de traducción que nos revela una de las materializaciones del sabor. En palabras del periodista Ernesto Benavides María Barilla «[...] se convirtió en la representación humana del porro» (2014, 8 de abril) [*Al Día*]. Así, las variantes analizadas nos revelan un cuerpo racializado, sexualizado y heterosexual. Recordemos que el porro es el género más sabroso para la cultura sinuana (segundo capítulo), en los documentos hemos encontrado que la bailadora adquirió fama por su forma de bailar este género musical, así, la mancuerna María Barilla–porro es la combinación sabrosa por excelencia.

Es pertinente analizar los movimientos y partes del cuerpo que han sido codificados en las variantes por que aunque no describan su color de piel totalmente negra, sus partes sexuales durante el baile performan las características de la mujer negra en concordancia con los valores de la cultura. Además, estos discursos y movimientos se performan en los cuerpos femeninos de las audiencias durante las ocasiones musicales de las orquestas tropicales. Con esto no queremos decir que los cuerpos femeninos se conviertan literalmente en María Barilla, pero sí que performan los movimientos que están codificados en el mito. Por lo tanto, si María Barilla es el sabor hecho cuerpo, codificado en los movimientos que la caracterizan, entonces consideramos que el cuerpo femenino dentro de las ocasiones musicales performa el sabor de dicha figura mítica. Por ejemplo, una de las partes del cuerpo de la bailadora que más aparece en el mito son sus caderas. La parte con más sabor en los porros instrumentales como se dijo en capítulos anteriores es la bozá, momento en donde los movimientos del cuerpo característicos de la mujer son precisamente el movimiento de caderas y toda su parte pélvica. Además que otros movimientos del cuerpo son exagerados mucho más que en las demás secciones del porro.

Por otra parte, los actores sociales constataron que la bozá es una parte de éxtasis y disfrute que al sonar causa satisfacción y plenitud de emociones entre los sujetos. La folklorista Margarita Cantero lo dice de la siguiente manera «y es que la perfección de

bailar la bozá o bozal estriba en la forma cómo la bailadora consiga mover su cadera dejando el tronco en una ligera quietud» (2000, p.51). Según la misma investigadora local, la importancia de la bozá radica en los movimientos de cadera en la mujer, sin embargo en los siguientes ejemplos presentaremos que los movimientos de caderas no son exclusivos de la bozá sino que podemos encontrarlos en otras partes del porro. Por lo tanto, se puede decir que los cuerpos femeninos performan todo el tiempo el sabor. Así, la pregunta que surge en este punto es: ¿qué es lo que está produciendo, en términos discursivos, que el *sabor* se centre en esta parte del cuerpo y no en otra? A continuación se aprecia una pequeña secuencia de movimientos y gestos de un conjunto de momentos performativos registrados en algunas fiestas en donde participaron las orquestas tropicales con las que trabajamos.

3.2. CUERPO Y SABOR

Este rubro fue inspirado en el trabajo del antropólogo David Efrón (1970), en su libro *Gesto, raza y cultura*, quien realiza un estudio comparativo de los comportamientos gestuales de migrantes judíos de Europa oriental e italianos del área meridional en la ciudad de Nueva York. Básicamente, su metodología se alimenta de uno de los precursores de la comunicación no verbal, el antropólogo estadounidense Ray Lee Birdwhistell quien, por cierto, luego de ser influenciado por la lingüística estructural «propone una nueva aproximación teórica de los ‘micromovimientos’ corporales» (Barreiro, 2004, p.137) y que, como lo explica Pierre Guiraud (1986), crea una especie de metodología para el estudio de los gestos corporales que denominó *kinesics*.

Este nuevo estudio de los gestos proporcionó el primer indicio de que la estructura quinésica es paralela a la estructura del lenguaje. Este descubrimiento, a su vez, condujo a investigar los componentes de estas formas y al descubrimiento de complejos más amplios compuestos de ellas. (Birdwhistell, 1979, p.75)

Asimismo, Efrón propone una investigación experimental y utiliza un método compuesto por cuatro pasos que son.





1) Observación directa del comportamiento gestual en situaciones naturales, 2) dibujos hechos al natural [...], 3) recuento aproximado, 4) películas estudiadas mediante: a) la





Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.





observación y el juicio de observadores no prevenidos, b) gráficos y cuadros, junto con las mediaciones y tabulaciones de los mismos. (1970, pp.70-71)

De igual forma, a cada uno de los grupos migrantes, los analiza bajo dos perspectivas denominadas aspectos espaciotemporales, interlocucionales y lingüísticos. Asimismo, el autor, siguiendo los planteamientos de Birdwhistell, retoma el modelo de transcripción de los movimientos emulando una partitura de una orquesta. Llegando a concluir que los gestos corporales están fuertemente determinados por la cultura.

A continuación mostramos los cuadros en donde se comparó la performance dancística, durante las ocasiones musicales de las orquestas tropicales, y el discurso folclorista en tanto que este último reitera los movimientos míticos de María Barilla.

SECUENCIA DE MOVIMIENTOS 1			
Porro	María Barilla	Orquesta	Los de la Cuadra
Parte	B: La bozá	Lugar	Centro de convenciones
Movimientos		Discurso folklorista	
		<p>Ella, en actitud hierática avanza con movimientos de cadera amplios y pausados, medidos al vaivén de la música. (Cantero, 2000, pp.50-51)</p>	
		<p>Y es que la perfección de bailar la bozá o bozal estriba en la forma cómo la bailadora consiga mover su cadera dejando el tronco en una ligera quietud. (Cantero, 2000, p.51)</p>	
		<p>Lleva el pecho erguido, los senos palpitantes y erectos; mece la cadera como péndulo [...].(Cantero, 2000, p.45)</p>	
			

SECUENCIA DE MOVIMIENTOS 2			
Porro	María Barilla	Orquesta	Los de la Cuadra
Parte	A: Desarrollo	Lugar	Centro de convenciones
Movimientos		Discurso folklorista	
		<p>Ella, en actitud hierática avanza con movimientos de cadera amplios y pausados, medidos al vaivén de la música. (Cantero, 2000, pp.50-51)</p>	
			
		<p>Lleva el pecho erguido, los senos palpitantes y erectos; mece la cadera como péndulo [...].(Cantero, 2000, p.45)</p>	
		<p>Vuelta individual: Es una rotación instintiva, una respuesta al estímulo rítmico-melódico de la música; se ejecuta con elegancia y soltura cuando el bailarín o la bailadora están separados y de frente. Pueden darse uno o dos giros consecutivos por la derecha e izquierda o combinar giros a diestra y siniestra respectivamente.(Cantero, 2000, p.87)</p>	

SECUENCIA DE MOVIMIENTOS 3			
Porro	El balay	Orquesta	Nataly la 15
Parte	A: Voz	Lugar	Centro de convenciones
Movimientos		Discurso folklorista	
		<p>Ella, en actitud hierática avanza con movimientos de cadera amplios y pausados, mecidos al vaivén de la música. (Cantero, 2000, pp.50-51) Lleva el pecho erguido, los senos palpitantes y erectos; mece la cadera como péndulo [...] (Cantero, 2000, p.45)</p>	
			
			
			

El análisis mostrado en los cuadros se conjuga con lo que Butler denomina *apelación a la cita*. En *Cuerpos que importan* la autora reconceptualiza la performatividad interpretándola como una apelación a una cita anteriormente existente. Butler toma el concepto de *asunción* de Lacan –como algo que asumen los sujetos– y lo interpreta como cita. Así, vincula esta noción con la materialización del sexo, interpretándola en términos performativos como apelación a la cita (2007, p.36). En este sentido se puede afirmar que los movimientos corporales de la audiencia apelan a la cita del discurso regulador, es decir, siguen las normas naturales reactualizando al género. Aunque en la audiencia no está estipulada una danza coreográfica, se siguen movimientos y posturas de tipo coreográfico que, a la vez, son modelos del género constituidos y estereotipados por el folklor. Con esto también se están reforzando los discursos raciales en la memoria de los sujetos. Consideramos que, aunque no se diga que son componentes de esta herencia negra con los actos mismos del baile se afirma. Las construye en la medida de que estas normas se van resignificando en las prácticas dancísticas corporales.

Se puede sugerir que, tal como lo señala Paul Connerton a través de las *memorias habituales* en donde «el pasado es por así decirlo, sedimentos en el cuerpo» (1989, p.72). Este tipo de memoria es entendida como *prácticas incorporadas*. Por tanto, podemos decir que el cuerpo es nuestro punto de inscripción y que las prácticas incorporadas y normativizadas se van adquiriendo a partir de los actos que se constituyen como movimientos codificados por la cultura a través de la categoría sabor. Vemos cómo estas performatividades del sabor operan sobre el cuerpo femenino de María Barilla y cómo son reiteradas en el cuerpo femenino de la audiencia. Esto repercute inevitablemente en los cuerpos de toda la cultura. Es decir, citan o apelan al discurso de lo africano por que es un discurso que se tiene que repetir y actualizar performativamente a través de los actos corpóreos, los cuales emiten las diferencias que van constituyendo los actos de raza y género. Butler reflexiona que dichas categorías no se desprenden la una de la otra pues ambas son continuas y pueden actuar performativamente (2007, p.19). La herencia africana se reactualiza performativamente en los cuerpos de María Barilla, de la audiencia, pero también en el discurso folklórico y en la música a través de los ideales negros codificados como lo *alegre, caliente, sexual y libre*. De esta manera se performa el sabor, el cuerpo negro y el género.

CAPÍTULO IV

SABOR FEMENINO Y NO NORMATIVO

4.1. LA IMAGEN FEMENINA EN LA MÚSICA TROPICAL

Como mencionamos en el capítulo anterior, el cuerpo femenino es construido y asociado al movimiento corpóreo-musical y en las orquestas tropicales es consumido a través del espectáculo. A su vez, esto reproduce patrones de disciplinamiento de un ideal de belleza que construye, vende y reproduce la propia música tropical mostrando los imaginarios y estereotipos de un cuerpo caribeño femenino que se performa como *voluptuoso, caliente, erótico y sensual* por lo tanto *sabroso*. Todo esto atributos son construidos desde una mirada masculina y, en este sentido, el cuerpo femenino se vuelve un objeto de deseo. Es por esto que el objetivo del presente capítulo es mostrar el sabor en la construcción de la imagen del cuerpo femenino como espectáculo de la música tropical. Asimismo, como reflexión final mostramos el sabor en los cuerpos *no normativos* protagonistas de la performance de las orquestas.

En palabras de la antropóloga Ana María Barreiro «en la sociedad de consumo, el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser el medio principal de producción y distribución» (2004, p.139). Dichos medios de producción según Foucault (1992, p.41) se vuelven figuras de control produciendo instancias de poder que tienen efectos sobre los cuerpos. Uno de estos efectos es la disciplina la cual somete a los cuerpos en *campos discursivos* pues «La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’» (Foucault, 1976, p.126). Es así cómo este disciplinamiento logra reproducirse como norma en los cuerpos de forma natural creando, en palabras de Butler, la *inteligibilidad cultural*.

Por su parte, Ana María Ochoa (2003), en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización*, rastrea dos aspectos importantes que produjo la separación de las músicas y sus lugares de origen: la espectacularización y su intermediabilidad. El primero se relaciona con la intervención de la esfera mediática y el segundo con los diferentes medios de comunicación masiva (la radio, la televisión, el teléfono, etc.). Según la autora, dichos aspectos produjeron una relación entre el sonido y el cuerpo. Como resultado de esto se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX en América Latina la *cultura del espectáculo*. Respecto a este proceso, Ángel Quintero (2009) da cuenta de la inclusión de

algunas danzas afroamericanas bailadas por mujeres en los grupos de jazz band europeas hacia los años 1920 y 1930.

Asimismo, consideramos que uno de los medios masivos claves para el entendimiento de la industria del espectáculo de la música tropical fue el cine. Respecto a éste, la antropóloga mexicana Gabriela Pulido Llano (2010) nos muestra un trabajo interesante en donde analiza cómo fueron asimilados desde los siglos XIX al XX, a través de medios visuales (la fotografía, la novela costumbrista y otros escenarios como los radiofónicos y cinematográficos) no sólo en México sino en muchos países latinoamericanos, los estereotipos cubanos de las mulatas rumberas y los negros bongoceros. Según la autora, esto condujo a que se crearan construcciones estereotipadas acerca de lo tropical, lo exótico y lo erótico.

La industria cinematográfica desarrollada en México ‘afectó la historia de los estereotipos contemporáneos en ambas naciones, de manera que pueden establecerse paralelismos en los discursos nacionales’. (Pulido, 2010, p.15).

Esto condujo a la inclusión de bailarinas cubanas al cine mexicano que *acompañaban* con movimientos sensuales a la llamada música tropical. Siguiendo a Quintero, el cine sonoro de Latinoamérica estuvo íntimamente ligado con la música tropical o *músicas mulatas*.

El cine mexicano comenzó difundiendo a nivel latinoamericano su música de charros y mariachis; como el argentino con sus tangos. Pero ambos descubrieron la importancia de incorporar el baile de otras músicas ‘mulatas’ del continente, sobre todo a las grandes rumberas cubanas que alcanzaban celebridad en la espectacularidad de los clubes nocturnos, como el *Tropicana* [...] (Quintero, 2009, p. 140)

México fue una de las fuertes industrias cinematográficas a finales del siglo XIX, influyó fuertemente a países de Centro y Sur América. Charles Ramírez (2001), en el libro *Carteles de la Época de Oro 1936-1956, cine mexicano*, señala que en la década de los 40 dicho país se convirtió en el principal distribuidor de películas a Centro y Suramérica. Además, agrega que para este tiempo nacieron diversas instituciones cinematográficas las cuales fortalecieron la industria fílmica mexicana.

En 1942 se estableció el Banco Cinematográfico, institución privada que operaba con la participación del Estado para facilitar el financiamiento de la producción de películas. También se creó una compañía de producción y distribución manejada por el Estado, en conexión con los más importantes productores de películas. [...] Después de la guerra, el Banco Cinematográfico fue nacionalizado y se convirtió en el Banco Nacional Cinematográfico, con capital y operación privada y del gobierno. Tres compañías distribuidoras surgieron con el apoyo del banco, que coordinaban la distribución de películas mexicanas dentro y fuera del país. (Ramírez, 2001, p.19)

En esta investigación rastreamos repertorios de dos músicos de la Costa Caribe, muy influyentes en la música tropical colombiana de los años 50 y 60, en películas del cine mexicano nos referimos a Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Del primer músico encontramos un mapalé, género musical de la Costa, con el nombre *Prende la vela* en la película *Mi Papá Tuvo La Culpa* de 1952 del director José Díaz Morales. En dicha película aparece la actriz y bailarina Mercedes Barba Feito (Meche Barba) bailando la referida pieza. Respecto a Galán ubicamos un *merecumbé*⁶⁷ el cual, según varios documentos señalan, fue creado por él con el nombre de *Ay cosita Linda*. Esta pieza aparece en diversas películas mexicanas como *Maratón de baile* (1957) del director René Cardona, *Se los chupó la bruja* (1957) del director Jaime Salvador, *Las mil y una noches* (1957) del director Fernando Cortés y *Te vi en TV* (1958) del director Alejandro Galinda. A todas las bailarinas que participaban en las referidas películas se les conocen como rumberas.⁶⁸

Las rumberas pertenecen a esta conceptualización de lo femenino, que lo popular urbano asoció con la idea de lo 'tropical'. Y fueron estos miles de fieles quienes las trasmataron en objeto de culto y obligaron, sin ellas pretenderlo, a encarar a sus personajes y trascenderlos para, así divinizadas, poder codificarlas más allá de la cosmogonía cinematográfica del siglo XX mexicano. (Muñoz, 1993, p.14)

⁶⁷En la historia de la música tropical colombiana ha existido un discurso hegemónico acerca de las creaciones de ritmos musicales que argumenta que han sido los protagonistas de dichas músicas sus creadores. Tal es el caso del merecumbé así como existen diversos ritmos, por ejemplo Lucho Bermúdez se lo considera el creador del ritmo *patacumbia*. Asimismo, en Montería el compositor Francisco Zumaqué, director de la orquesta Los Macumberos del Sinú en los años 50, se le asigna como el creador del ritmo *macumba*. Para mayor profundidad ver el libro *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómada en el Caribe* de Jorge Nieves Oviedo.

⁶⁸Fernando Muñoz Castillo en su libro *Las reinas del trópico* señala que «fue durante el gobierno del Lic. Miguel Alemán Valdés cuando la industria cinematográfica incrementó el tema urbano, específicamente el cine de cabareteras y de arrabal» (1993, p.16).



Imagen 4.1. Rumbera Meche Barba.

Foto tomada del libro *Las reinas del trópico: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninon Sevilla, Rosa Carmina* (Muñoz, 1993, p.95).



Imagen 4.2. Rumbera María Antonieta Pons.

Foto tomada del libro *Las reinas del trópico: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninon Sevilla, Rosa Carmina* (Muñoz, 1993, p.42).

Dicho esto, consideramos que los cuerpos femeninos, fundados sobre los estereotipos en torno a lo tropical, se construyen como cuerpos de deseo. Asimismo, el cuerpo de deseo queda dispuesto para un otro que lo puede desear mientras que estos cuerpos quedan borrados como sujetos deseantes. En el libro *Ese sexo que no es uno*, Lucy Irigaray nos habla acerca de este cuerpo ausente de deseo:

[...] lo que significa que la división del ‘trabajo’ –especialmente sexual– exige que la mujer mantenga con su cuerpo el substrato material del objeto de deseo, pero que no acceda nunca a éste. La economía del deseo –del intercambio– es un asunto de hombres. (2009, p.140).

Por otra parte, en cuanto el cuerpo de la mujer entendido como mercancía Irigaray afirma que:

Así pues, las mujeres–mercancías están sometidas a una esquisia que las divide en utilidad y valor de cambio; en cuerpo-materia y envoltura preciosa pero impenetrable, inaferrable e inapropiable por parte de ellas; en uso privado y uso social. (p.131)

A partir de esto nos damos cuenta que, desde la época de oro del cine mexicano, la música tropical de Colombia contribuía a la materialización de la imagen de los cuerpos de las rumberas traídas de Cuba y Brasil.

Recordemos que en el tercer capítulo hablábamos del mito que trata de la bailadora María Barilla y cómo ha sido construida como la protagonista principal del sabor y relacionada con el porro, performándolo en su cuerpo. Asimismo, señalábamos en la introducción que la visibilidad del cuerpo femenino en las orquestas es a través de la imagen de la bailarina o la *garota*. Por otra parte, recordemos que en el segundo capítulo explicamos que el discurso del sabor no es exclusivo de la música interpretada en Montería, sino, más bien, se puede encontrar en otros géneros musicales que están presentes en la diáspora del Caribe en general. Por lo tanto, interpretamos los cuerpos de las rumberas cubanas, las bailarinas de las orquestas y María Barilla como las encarnaciones de las performatividades del sabor de la música tropical. En este sentido, el trabajo mencionado de Pulido nos da luz para entender cómo se ha construido históricamente la imagen corporal femenina en la música tropical, la cual ha servido como espectáculo. Esta representación ha sido construida sobre una imagen sexualizada que actúa en tanto que

deseo. Pero también cimentada «en un medio ideológico/conceptual controlado por el hombre, que la ha *imaginado* según su propio concepto de la realidad» (Sauret, 2001, p.8). Además, el plusvalor que estas dinámicas generan se encuentra enmascarado bajo un régimen de poder administrado por figuras masculinas (directores de cine/directores de las orquestas). Respecto a esto último, la feminista Silvia Federici (2013), en su libro *Calibán y la bruja*, explica cómo en las sociedades capitalistas el cuerpo de la mujer es apoderado por el Estado y los hombres trabajadores asalariados, basado en la explotación de la reproducción y acumulación del trabajo. Dicho esto, el género, afirma Teresa de Lauretis:

En tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemología y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. (1987, p.2)

Se puede decir que el cine es un medio en donde se concentran y codifican imaginarios de género que luego son consumidos, retenidos y a la vez instaurados en las prácticas cotidianas de diferentes sociedades. De acuerdo con Lauretis, el cine es una máquina de *creación de imágenes*. En este sentido se puede entender el cuerpo de la mujer como imagen o representación corporal estereotipada de la música tropical a través de esta tecnología. Sin embargo, para Lauretis la imagen de la mujer no se ha construido desde que floreció el cine, más bien, señala que había estado antes y después de éste inmersa en toda la cultura.

[...] la representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para hacer contemplado, visión de belleza) y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada, está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad (1984, p. 64).

Cabe preguntarse, ¿por qué la industria cinematográfica mexicana prefirió cuerpos de mujeres cubanas en las películas en donde había una fuerte influencia de la música tropical? En específico ¿por qué un tipo de cuerpo femenino –afrocaribeño blanqueado–, construido como objeto de deseo, ha servido como modelo para corporizar la música tropical? De

igual forma, en la música tropical de Colombia el cuerpo femenino ha sido una parte fundamental de la industria fonográfica. Peter Wade menciona cómo en las carátulas de los álbumes de dicha música se resalta la imagen del cuerpo de la mujer, sobretodo en sus partes sexuales. El discurso de esta imagen corporal femenina, en la industria fonográfica colombiana, ha explotado las sexualidades y estereotipos construidos sobre una imagen negra, aunque es vendida y consumida como blanca. En las carátulas de los discos se puede observar la ausencia de mujeres negras pero se exponen cuerpos de mujeres blancas semidesnudas. En otras palabras, la imagen corporal de la mujer blanqueada performa las identidades de negritud del Caribe colombiano, construidas sobre el discurso nacionalista colombiano. Por lo tanto, performan el sabor en el cuerpo construido sobre los estereotipos de lo negro.

La sexualidad femenina no se presenta explícitamente como sexualidad negra, aunque esto quede sugerido al asociar esta música con un ambiente tropical estereotipado. Las imágenes de identidad costeña no borran los elementos de negritud, sino más bien quedan sumergidos de manera que una sexualidad femenina “blanca” va adquiriendo algunos de los significantes de “calentura” y sensualidad típicamente asociados en Colombia con jóvenes mujeres negras. [...] la sexualidad negra se transforma en una sexualidad femenina blanca que transforma, a su vez, al consumidor masculino (Wade, 2002, pp.259-260).

Este fenómeno lo podemos observar, al menos, en la serie de los catorce cañonazos bailables de Discos Fuentes los cuales fueron lanzados al mercado desde 1966. Se componen de catorce de las canciones tropicales con mayor éxito de diferentes artistas colombianos en catorce tracks. Es en 1966 cuando Discos Fuentes inicia con la explotación de las imágenes eróticas femeninas en las portadas de los discos (Noguera, 2012, 13 de diciembre) [*El tiempo*]. A continuación mostraremos la portada que exhibe a la primera modelo que posa en bikini en estos trabajos fonográficos. Como observamos, la modelo se encuentra posando un bikini negro semisentada y sus brazos y manos aparecen en posición de defensa hacia los cañones que la están apuntando. De igual forma, los colores de esta carátula son llamativos como el rojo, amarillo, verde y sólo el negro aparece en el bikini y los cañones. La música que protagoniza este disco se encuentra clasificada por género (latin) y el estilo (cumbia y vallenato). Los géneros musicales que aparecen al interior del disco se dividen en dos formas: *cara 1* y *cara 2*. En la *cara 1* aparecen géneros como

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

pompo, tamborita, sorongo, cumbi-Go-gó, paseaíto, porro y puya. En la *cara 2* se encuentran géneros como cumbia, charanga, paseaíto y gaita. De igual forma, por mencionar algunas personalidades que participaron en este fonograma se encuentran Calixto Ochoa, Lisandro Mesa, Aníbal Ángel, Eliseo Herrera y Esther Forero. Estos personajes han sido protagonistas de la historia de la música tropical colombiana.



Imagen 4.3. Primera modelo en bikini en una portada de los 14 Cañonazos bailables de 1966. Fotografía recuperada de Discos Fuentes (2016)

De igual forma vemos en las carátulas de algunos L.P. de la Sonora Cordobesa, orquesta tratada en el primer capítulo, que siguen la lógica del comercio del cuerpo como representación de la música tropical cordobesa. En el siguiente ejemplo observamos una modelo rubia bronceada exhibiendo un bikini amarillo con medio cuerpo expuesto.



Imagen 4.4. Álbum *Lo mejor de la Sonora Cordobesa* de 1971, formato vinyl, L.P.

De igual modo, Margarita Tortajada (2011) señala que desde finales del siglo XIX hasta nuestros días se ha construido un ideal estético femenino de un cuerpo joven, delgado y blanco convertido en estereotipo. Sin embargo, en las orquestas monterianas la imagen del ideal femenino se concentra en el volumen de las partes sexuales femeninas. En este sentido, estos ideales son construidos dependiendo del contexto musical donde se desarrolle. Por ejemplo, Beatriz Martínez (2001) da cuenta de cómo en el ballet clásico a las bailarinas las disciplinan para tener un cuerpo extremadamente delgado, factor que reduce sus pechos, gluteos y vientre llegando a una total *geometrización* lineal de éste. Asimismo, dicha geometrización se manifiesta kinésicamente a través de una serie de movimientos y desplazamientos cuadrados y lineales los cuales anulan la libertad de la bailarina. Respecto a esto, Martínez sustenta que este disciplinamiento revela la imagen de la mujer construida sobre aspectos relacionados a la pureza, delicadeza y obediencia, aspecto materializado en las coreografías y los movimientos de esta tradición. Esta construcción la podemos interpretar como parte del eterno mito de la dualidad entre la joven pura y sumisa versus la mujer sensual y puta. Partiendo de esto, consideramos que el cuerpo femenino de la música tropical performa la otra imagen de esta dualidad (sensual, erótica, puta, mujer mundana y atrevida). Esta parte, según dicha autora, es asociada a una danza primitiva, salvaje, exótica y étnica.

A diferencia de las construcciones corporales de la bailadora de ballet clásico, el ideal del cuerpo de las bailarinas de las orquestas es el contrario. Éstas tienden a cumplir con otro ideal de belleza que destaca el volumen de sus partes sexuales. Según los testimonios etnográficos, los cuerpos de las bailarinas se caracterizan por tener ciertos atributos tales como *nalgonas, tetas y pelo largo*. De igual forma, estas partes del cuerpo son las protagonistas de los movimientos. Las bailarinas que son contratadas en Montería enfatizan sus movimientos en ciertas partes corporales como el torso, brazos, caderas, pechos y cintura. Es decir, se enfocan en las partes sexuales de su cuerpo. Por lo tanto, afirmamos que su baile en las orquestas performa la mujer sensual, erótica y exótica. Asimismo, es un cuerpo hipersexualizado que se consume a través de la mirada masculina.

Por otra parte, una de las tecnologías que van de la mano para mantener y hacer posible el ideal estético mencionado son las cirugías cosméticas. Existen algunas bailarinas que performan el papel de garotas, simulando la imagen de las bailarinas que se observan

en los carnavales de Brasil. A continuación veremos que el siguiente testimonio se revela cómo la imagen de la garota está relacionada con dicho ideal logrado a través de la tecnología cosmética.

Dependiendo de las necesidades del cliente, pues nosotros le traemos lo que él quiera. Si quiere bailarinas le traemos bailarinas pero generalmente el show lo hacemos con garotas, y es un show bien bacano, bien chévere por que es algo aquí en Montería novedoso [...] Estas viejas se visten de garotas, pero esas viejas les meten silicona, pelo, nalga, abdomen, pelo largo o sea se echan su poco cosa, brillantes, espectacular, y bailan espectacular y con esas botas hasta por acá arriba, y los tacones. (Entrevista en Montería, Córdoba 12/08/2015)

A este tipo de prácticas cosméticas Ana Barreiro las relaciona con las técnicas corporales que norman a los cuerpos femeninos.

Entre las muchas técnicas corporales que producen un cuerpo más femenino se pueden distinguir tres: a) aquellas que pretenden conseguir un cuerpo de cierto tamaño y configuración, como son: la cirugía estética, los regímenes, las dietas, cuyo extremo máximo se encuentra en la bulimia y la anorexia nerviosa (enfermedad femenina entre los 14 y los 26 años); b) aquellas técnicas que tienen como objetivo conseguir una forma de expresión corporal femenina a través de la forma de moverse, en la mirada y en los gestos, y, por último, c) aquellas que están dirigidas a mostrar un cuerpo como una superficie decorativa: depilación, maquillaje y adornos. (Lee Barty, citada en Barreiro, 2004, p.134)

Por otro lado, la antropóloga Elsa Muñiz señala tres aspectos fundamentales que reproducen las cirugías estéticas. El primer aspecto, señala, es que estas prácticas conllevan un dispositivo de poder. El segundo es un talante normalizador y, también, productor de mundos posibles, alternativos y modificadores de la realidad. El tercero es la producción de sujetos bellos y perfectos (2012, pp.120-121). En este sentido la música tropical se vuelve un campo de reforzamiento de estos discursos racionalistas y disciplinadores de cuerpos. Es decir, se aceptan mujeres que cumplan con los mandatos de belleza como el ejemplo expuesto.

Cabe decir que las bailarinas en las orquestas monterianas representan signos de prestigio, innovación y modernidad en donde la clientela principal se caracteriza por ser una población masculina de clase media-alta que tiene la capacidad para pagar este tipo de espectáculo.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

C: Los dueños han tenido como una visión moderna. A ver, cómo te digo, ellos, cuando hacen unos contratos, ellos buscan bailarinas, las traen de Barranquilla, son bailarinas de Bananas, del Checo Acosta, espectaculares, bonitas y que saben hacer su trabajo bien, bailan.

M.A: ¿Cuál es su trabajo?

C: Bailar cuando la orquesta está tocando, hacer una coreografía, ya ellas tienen su coreografía y no en todos los temas

M.A: ¿Cuáles?

C: Los merengues, los temas rápidos como merengues y salsas, cosas rápidas cuando la gente está en éxtasis bailando y como ellas son bonitas.... y de buenos cuerpos, eso vende, tú sabes que esto es así

M.A: ¿Cómo es el recibimiento del público?

C: ¡Uy espectaculares! [sonido con su boca] Los hombres matados ¡qué mujeres tan lindas, y mira cómo bailan con esos movimientos sensuales! Eso vende, eso le da un estatus a la orquesta, diferente. Los dueños implementaron esto porque lo vieron en otra parte, eso es una inversión que gustó y hay gente que se los piden. (Entrevista en Montería, Córdoba 15/09/2015)



Imágenes 4.5. y 4.6. Bailarina barranquillera y Orquesta Los de La Cuadra en el Festival Nacional del Burro 2013, San Antero Córdoba.

Ambas fotos tomadas del archivo particular de Orquesta los de La Cuadra.

Asimismo, las cantantes de las orquestas actuales de Montería se han sometido a este canon. Durante un toque de un matrimonio, en el Centro de Convenciones, sucedió que la cantante y dueña de la orquesta llegó quejándose de un dolor que le impedía caminar debidamente. Nos acercamos a la cantante y le preguntamos qué le había sucedido y nos

confirmó que estaba recién operada de una cirugía estética realizada tres días antes. Podemos decir que en Montería circulan dos tipos de construcciones de imágenes corporales femeninas. La primera es el cuerpo de la bailarinas y, el otro, el cuerpo de las cantantes que son doblemente explotadas, tanto por el trabajo de su canto como por el del baile. En una ocasión le preguntamos a una cantante que realizaba este último papel cómo hacía para resistir con este doble trabajo, su respuesta fue *esto es muy exigente, y es mi trabajo*, y terminó de la siguiente manera: *me canso, pero ajá*.

4.2. EL SABOR EN LOS CUERPOS NO NORMATIVOS

En Montería existe un conjunto de grupos de danzas cuyos conductores ejercen el papel de activistas sociales –según su propio discurso–. Al dedicarse arduamente a la conservación y difusión del folklor son conocidos como *grupos folklóricos de danza*. Dichos grupos funcionan como pequeñas empresas independientes que se caracterizan por la espectacularización de danzas de Córdoba que, a nuestro modo de ver, funcionan reiterando las construcciones del cuerpo estereotipado costeño a través del baile y el folklor, pero performadas a través de cuerpos *no normativos*. A través de la *censura preventiva* de la cultura monteriana notamos que la mayoría de los directores de dichos grupos practican otras identidades, denominadas en la cultura como *gays*, *marica* y *cacorro*. Estos grupos son los protagonistas de uno de los espacios clave del performance de las orquestas, que sabemos se caracteriza por su alto contenido de sabor, la *hora loca*. Este espacio, como se había mencionado en el primer capítulo, se caracteriza por llevar a la fiesta a un punto de éxtasis en donde dialogan diversas músicas folklóricas que, a su vez, hacen parte del discurso del sabor. De igual modo, dicha hora es el momento que emula el carnaval y en donde el orden de las cosas se invierte. Así pues, dichos grupos son contratados para animar a la audiencia a través de espectáculos. Respecto a esto último nos preguntamos ¿en realidad la *hora loca* subvierte el orden de las cosas, o es un espacio en donde aún siendo *loco* reitera y ordena los mandatos de género en estos cuerpos no normativos? Por otra parte, como hemos sustentado a lo largo de este trabajo, pensamos que el baile es asociado a lo femenino. Entonces ¿cuál es el discurso construido en torno a los cuerpos masculinos que participan dentro de estos grupos dancísticos? Por lo general, estos cuerpos son

construidos como *afeminados* los cuales reiteran posturas y gestos de dichas construcciones.

El discurso folklorista de Córdoba refuerza y a la vez reactualiza, a través de sus libros, el discurso de la memoria colectiva, la forma misma en cómo el porro se debe bailar. Así, quedan demarcados los movimientos corporales del baile para hombres y mujeres produciendo cuerpos heteronormativos⁶⁹. La evidencia de esto se muestra en los cuerpos que participan en las danzas folklóricas. Es aquí en donde los cuerpos actúan la asignación de los papeles reiterados por el folklor y, por tanto, las normas de género. En este sentido, estos cuerpos funcionan como traductores de las normas hegemónicas codificadas heterosexualmente en el baile. Butler sugiere que «el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados, y consolidados en el tiempo» (1998, p.302). De igual manera agrega que:

[...] las formas en que es reproducido y encubierto este sistema de heterosexualidad coactiva consiste en cultivar los cuerpos en sexo distintos con apariencias “naturales” y disposiciones heterosexuales naturales. (pp.304–305)

En este sentido, el discurso folklorista ha reiterado los papeles de género de una manera esencialista im-puestos como naturales. Dicho de otra manera, a partir de los bailes folklóricos se performa un sistema binario heterosexual hegemónico que ordena de manera general a estos cuerpos. Butler cuestiona profundamente esta naturalidad y nos dice que

[...] esos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. (2007, p.59)

Los grupos de danzas, integrados por los cuerpos no normativos, se adscriben a la matriz heterosexual reiterada, como hemos dicho, por el discurso folklorista. Pero nos preguntamos si ¿en realidad es una reiteración de la matriz heterosexual? O ¿puede ser una parodia en términos butlerianos?

⁶⁹La categoría normativo es un término que utiliza Butler para sustentar su teoría de género, textualmente dice: «suelo utilizar ‘normativo’ de una forma que es sinónima de ‘concerniente a las normas que rigen el género’; sin embargo, el término ‘normativo’ también atañe a la justificación ética, cómo se establece, y qué consecuencias concretas se desprenden de ella» (2007, p.25).

Sabemos, hasta aquí, que el género es performativo pues se reitera a través de los actos y gestos. Según Butler «[...] la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios prediscursivos» (2007, p.266). Para explicar la actuación de la travestida, Butler echa mano de la noción de parodia cuestionando tres dimensiones contingentes importantes: el cuerpo anatómico, la identidad de género y la actuación del género. La autora llega a la conclusión de que el acto que hace la travestida, al dramatizar una idea de una identidad original que no existe, desplaza y reconfigura a través de la parodia las identidades de género hegemónicas. Es decir, el género es una invención que no puede ser ni verdadera ni falsa más bien se crea «[...] como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable» (p.267).

Lo anteriormente dicho nos ayuda a pensar que la reiteración de las posturas hegemónicas de los movimientos en los cuerpos no normativos arriba mencionados, podemos interpretarlos como un acto paródico por que desestabilizan la construcción del discurso de verdad sobre las posturas para el baile instauradas desde el folklor. Al tener cuerpos de hombres pero con movimientos afeminados estas gestualidades confirman que la idea de lo femenino y masculino es una invención, es decir son construidas. Por lo tanto, dichos cuerpos desplazan la matriz hegemónica. La etnomusicóloga Lizette Alegre (2015) analiza la Danza de Inditas de la Huasteca Potosina mediante dicha noción de parodia, señalando que a través de las enunciaciones que emiten las danzantes acerca de que bailan y cantan como niñas, pero al ser señoras, la persona social de niña y señora son contingentes. Por lo tanto, según la autora, el acto citacional paródico de la niña cuestiona la idea de un original. Es decir, la persona niña o señora se vuelve ambigua por que el acto paródico desplaza dichas construcciones.

Como podemos ver aquí el cuerpo no es ajeno a la cultura, es decir, no es sólo biológico y fisiológico, más bien se cocina dentro de ésta y la música es el dispositivo que permite la interacción del cuerpo y su reproducción social. Olga Sabido agrega que el cuerpo es un recurso y vehículo de sentido. Resalta que no sólo es una unidad biológica, sino más bien «como la manera en que el sentido se instala de manera natural en la vida de las personas» (2012, p.137). Además señala que el cuerpo organiza y ordena el mundo.

Consideramos que esta organización no se realiza individualmente, por el contrario, el cuerpo se socializa con los otros cuerpos repitiendo ritualmente el conjunto de gestos, movimientos, posturas y diferencias instauradas naturalmente. En otras palabras «los actos son una experiencia compartida y una “acción colectiva”» (Sabido, 1998, p.306), así, los discursos se van autodescifrando en la interacción entre los sujetos. Lo importante aquí radica en que las interacciones y dinámicas ponen en juego la definición del cuerpo y del género. Por lo tanto, necesitan ser reactualizadas y reiterativas para que tengan efectos en los cuerpos y, por lo tanto, en las prácticas culturales. Butler señala que «Esta reiteración productiva puede interpretarse como una especie de performatividad» (2002, p.162), y lo expresa como una especie de *performatividad discursiva* la cual tiene poder para producir y hacer efectivo lo que nombra. En este sentido, vemos un poder que se instala en la *hexis corporal*⁷⁰ pero que está políticamente legitimado en las prácticas. De acuerdo con Elsa Muñiz:

[...] el análisis de las disciplinas, los discursos y las prácticas corporales, [...] permite reconocer la manera en la que la cultura se apropia de la naturaleza, de la forma en la que es ocupada por el poder y las maneras en las que la naturaleza se confunde con la cultura en lo que denominamos corporalidad [...] (2010, p.7)

Esta naturalidad portada en los cuerpos es lo que Bourdieu denomina la *doxa*⁷¹, es decir lo que está dado, lo evidente. Este aspecto es el que ordena, organiza y normaliza una serie de dinámicas que construyen a las prácticas sociales. Digamos que todas las construcciones en torno al cuerpo tienen un poder significativo en el lenguaje. Por esto, el sabor se reproduce de manera diferenciada y diferenciadora, por ejemplo la parte con más sabor en los porros se recarga sobre las partes sexuales de la mujer. Es decir, aquí el género se rige a partir de las normas reguladoras del sexo codificado en las cualidades biológicamente sensuales femeninas y cualidades más libres masculinas.

⁷⁰ «La hexis corporal es la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de sentir y de pensar». (Bourdieu, 2007, p.113)

⁷¹ «La doxa originaria es esa relación de adhesión inmediata que se establece en la práctica entre un habitus y el campo al cual está acordado, esa muda experiencia del mundo como algo que se da por sentado y que el sentido práctico procura.» (Bourdieu, 2007, p.111).

La formulación del cuerpo como modo de ir dramatizando o actuando posibilidades ofrece una vía para entender cómo una convención cultural es corporeizada y actuada. (Butler, 1998, p.305).

Al mismo tiempo, vemos cómo la música refuerza los discursos del binomio (hombre-mujer) a través del baile. Todos estos discursos se instauran en los cuerpos para ser ordenados a través de la doxa. Pero además, como vimos, no sólo el género ordena al binomio hegemónico sino, también, a los que se reconocen universalmente como cuerpos no normativos.

CAPÍTULO V

SABOR: DISPOSITIVO PERFORMATIVO DE GÉNERO

El objetivo de este capítulo es argumentar que la categoría *sabor* es un dispositivo de género. Para lograr este fin retomamos la propuesta de Michel Foucault quien a lo largo de su obra propone el dispositivo como categoría para el análisis de distintos discursos (sexualidad, disciplina, alianza etc.). En el primer rubro, llamado el dispositivo foucaultiano, expondremos un pequeño contexto teórico sobre dicha categoría. En el segundo explicaremos cómo el sabor puede ser propuesto como un dispositivo de género. Por último, expondremos las consideraciones finales de esta disertación para redondear lo expuesto.

En los capítulos anteriores se explicó el funcionamiento de la performatividad de género en la música tropical de Montería, tomando como ejemplo el porro, construida a partir de la categoría del sabor. Esto permitió mostrar el ordenamiento del género que genera el sabor, explicando el modelo hegemónico masculino relacionado con el discurso musical (segundo capítulo) y la construcción del cuerpo de la mujer relacionado al mito, la imagen, al baile, lo erótico y el deseo (tercer capítulo). Ambos ordenamientos tocan discursos raciales y reiteran la heteronormatividad invisibilizando otras prácticas sexuales no normativas. Cabe decir que estos discursos no se pueden entender por separados, es decir, actúan y funcionan en conjunto. Por esto, en este capítulo consideramos que para entender el conjunto de estos discursos articulados por el sabor, es pertinente pensar a este último como dispositivo puesto que su funcionamiento principal está en la interacción de los diferentes discursos.

5.1. EL DISPOSITIVO FOUCAULTIANO

A lo largo de su obra, Michel Foucault, muestra el interés en las diferentes prácticas y discursos de verdad que producen sujetos, subjetividades y posiciones de subjetividades. En su obra *Historia de la sexualidad I* esboza a gran profundidad el concepto de dispositivo. Muestra cómo las prácticas discursivas de la sexualidad se convierten en dispositivos que operan en la sociedad francesa de los siglos XVII, XVIII y XIX. De igual modo, hace un recorrido por el mundo medieval cristiano y concluye que dicha institución nos ha formado como seres de confesión, de culpa y en donde el cuerpo se asume como algo que hay que controlar y medir.

Por otra parte, en el fondo de su libro muestra cómo la sexualidad no se ha vivido siempre de igual manera y que han existido otras maneras de vivirla. Es decir, los seres humanos como tal no son seres sexuados naturalmente sino que existen instituciones, producciones de conocimiento y prácticas que están detrás de cómo experimentamos la sexualidad y la corporalidad.

De ahí el hecho de que el punto esencial (al menos en primera instancia) no sea saber si al sexo se le dice sí o no, si se formulan prohibiciones o autorizaciones, si se afirma su importancia o si se niegan sus efectos, si se castigan o no las palabras que lo designan; el punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el "hecho discursivo" global, la "puesta en discurso" del sexo. (1998, p.10)

Cabe anotar que tiene en cuenta tres instancias relevantes que atraviesan toda su propuesta: la producción discursiva, el poder y el saber. Dichos conceptos según Foucault hacen parte del discurso. Todos conforman el corpus de su hipótesis denominada por el mismo autor como *represiva*. Para resolver lo mencionado apunta a la genealogía como el camino metodológico, teniendo en cuenta la historicidad de las prácticas y discursos, analizando quién es el sujeto de sexualidad.

En el dispositivo de la sexualidad los principales discursos que analiza Foucault son los de la familia, el científico, el médico y el verídico. Así pues, el autor se enfoca en las sensaciones del cuerpo, la calidad de los placeres y la naturaleza de las impresiones. Además, por si fuera poco, dicho dispositivo es vinculado con una economía del cuerpo que lo cataloga como el principal objeto de saber y elemento dentro de las relaciones de poder (p.64). El dispositivo de la sexualidad desde el siglo XIX tenía el fin de producir discursos verdaderos acerca del sexo (p. 41). Lo más interesante de todo es dar cuenta que lo que está detrás de estas relaciones es el ejercicio del poder sobre el sexo a través de la ley (p. 50). Es decir, la ley actúa como regla y por lo tanto como norma que obedecen los sujetos. Consideramos que en este punto es donde Foucault y Butler convergen, de tal manera que la autora entiende al sexo «como una reiteración de normas hegemónicas» (2002, p.162). Esta reiteración la explica como una especie de performatividad interpretada y como «una

modalidad específica de poder entendido como discurso» (*Ibíd.*, p. 267). Es decir, para que la norma penetre se necesita de esta repetitividad prolongada que a la vez la hace segura y efectiva. En resumen «los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar» (Deleuze, 1999, p.155).

Cabe decir que Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* muestra la historicidad de las prácticas de castigo, penales, religiosas y tortura entre otras a lo largo del siglo XIX y la activación de éstas a partir de dispositivos de disciplinamiento que generaron efectos de poder sobre el cuerpo supliciado, condenado y dócil. Pero, sobre todo, el autor recalca cómo el poder actúa a partir de este tipo de dispositivo. En palabras de Santiago Castro «el dispositivo no es otra cosa que el régimen de las prácticas, aquel conjunto de reglas que las mantiene funcionando juntas durante un cierto periodo de tiempo» (2013).

En una entrevista realizada a Michel Foucault por Alain Grosrichard, encontrada en el libro *Saber y verdad* editado por Julia Varela y Fernando Álvarez (1991), sintetiza el concepto de dispositivo y señala varios puntos para su comprensión. En el primer punto nos acerca a una definición general de éste mencionando cada uno de los elementos que lo componen.

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho (p.128).

Dicho esto, consideramos que el dispositivo nos permite entender las relaciones discursivas que construyen al sabor. Como hemos visto en los capítulos anteriores, el sabor está construido por distintos lenguajes discursivos compuestos por raíces heterogéneas. Estas raíces son conformadas por la música, la palabra y el cuerpo. De igual forma, el cómo opera este dispositivo permite ver la conformación del poder concretado por capas que ordenan al género. Así, podemos decir que la performatividad del género se materializa en las estructuras musicales dando como resultado una performatividad de un sonido tropical hegemónico masculino. Es decir, es la cristalización y la naturalización de una dominación

masculina materializada en la música. Por otro lado, este dispositivo construye el cuerpo femenino en movimiento a través del baile. Esto es de gran importancia para entender que tanto la palabra como el cuerpo no se pueden entender por separado. Pero para que este discurso en la música se mantenga es importante su reiteración en el discurso verbal, por esto se hace efectivo. Siguiendo el recorrido teórico tenemos la segunda definición del dispositivo ofrecida por Foucault.

En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica darle acceso a un campo nuevo de racionalidad (*Ibíd.*, p.129)

Para que un dispositivo se constituya como tal no es necesario que las prácticas y los discursos sean iguales. Al contrario, está compuesto por diversas relaciones las cuales dan como resultado la naturaleza del vínculo al que se refiere Foucault. Es decir, cómo a través de estas prácticas discursivas vemos qué tipo de relaciones se están construyendo y, por lo tanto, esto nos permitirá leer qué tipo de dispositivo nos revelan estas prácticas. Consideramos que lo importante es su unidad por que es la norma regidora que las hace mantenerse como dispositivo. En este sentido, pensar el sabor como dispositivo de género nos ha permitido analizar las relaciones al interior de la práctica musical de las orquestas tropicales monterianas. Pero, además, nos acercó a cómo se encuentran construidas dichas relaciones en la cultura en general. Así nos dimos cuenta que los discursos –heterogéneos– que construyen estas relaciones nos muestran cómo operan diversas dinámicas de poder naturalizadas en los cuerpos. Dichas dinámicas actúan entre los actores sociales como una secuencia lógica normativa.

En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie –digamos– de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia (*Ibíd.*, p.129).

A partir de esto, podemos preguntarnos ¿cuál ha sido la urgencia de este dispositivo de género –sabor–? ¿A qué responde este discurso? Si bien el sabor ha estado relacionado con *lo negro*, en esta tesis hemos mostrado que existe un sabor construido sobre lo cordobés.

Esto último se relaciona con la principal actividad económica del departamento, es decir, la ganadería. Esta se encuentra ritualizada en muchas expresiones culturales como las corralejas, ferias ganaderas, entre otras fiestas en donde los habitantes se relacionan con el mundo de los toros, caballos y vacas. Por lo general, la música de dichas fiestas son las *bandas tradicionales* de Córdoba. De aquí que los músicos relacionen el sabor con lo *bravo* y por lo tanto con lo *bueno*.

Traigamos a colación el artículo del musicólogo colombiano Egberto Bermúdez *Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de Colombia* en el cual argumenta que para los años 50 en Estados Unidos y el Caribe los ritmos que el autor denomina *afro-caribeños* se empezaron a nombrar como *hot* (caliente), de aquí deriva la palabra salsa y sabor. En palabras textuales «lo que se refiere a la forma precisa de ejecutar las superposiciones rítmicas que le son características» (p.66). Es probable que la palabra sabor haya nacido en contextos afro, como lo señala Bermúdez, y que en cada lugar la hayan apropiado de diversas formas. Además, consideramos que se mezcla con los procesos identitarios de cada lugar que, por lo general, se construyen como lugares imaginados casi siempre bajo una mirada folklórica.

Estos indicios sobre el dispositivo se relacionan con lo que Foucault explica en su cuarto punto sobre dicha categoría la cual se caracteriza por tener una génesis (p.129). En este trabajo no se siguió una genealogía de la palabra ni de sus prácticas por que rebasaba los alcances y objetivos de esta tesis. Sin embargo, consideramos que en futuras investigaciones es importante realizar una genealogía de este término y su praxis.

5.2. SABOR: DISPOSITIVO PERFORMATIVO DE GÉNERO

La construcción del dispositivo de *sabor* se encuentra cimentada, como hemos mencionado, por distintos discursos que se materializan aparentemente separados pero que funcionan como un todo, por lo tanto como una unidad. Así pues, desde el discurso sobre la música se develan dos clases de performatividades de identidades masculinas a partir del sabor. Por un lado, la construcción local del músico costeño cordobés y, por el otro, la construcción de la imagen estereotipada del músico con *esencias negras*. Acerca del primero, los músicos performan a través de metáforas aspectos relacionados con el universo cultural ganadero

cordobés. Este universo, sistema heredado desde tiempos coloniales, configurado y transformado a través de la historia económica de Córdoba, consideramos detonó una serie de construcciones locales cordobesas. Recordemos el contexto de las fiestas que hicimos en el primer capítulo y traigamos a colación la fiesta de la corraleja. Ésta, por lo general, es una fiesta para hombre o *machos*. La organización está a cargo, generalmente, de ganaderos y no es común que las mujeres participen como *manteras* o *garrocheras*.⁷² Este aspecto permite entender algunas distinciones, a base de analogía, que realizan los músicos en sus narraciones con la imagen del toro. Para referirse a que son *buenos* pueden decir que son *bravos músicos*. Lo bueno o bravo es comparado con el toro, citando la fuerza que este animal posee. En un encuentro con el maestro Tobías Garcés⁷³ nos contaba de un bombardinista que, según él, era un toro bravo. Le preguntamos por qué y éste contestó que el músico era muy bueno por el virtuosismo que empleaba a la hora de interpretar su instrumento. Por otro lado Samir Flórez relata:

Recuerdo que cuando nos ganamos el primer Congo nos bajamos de tocar nosotros de la tarima, y en cierta oportunidad dice un músico como haciendo alarde a que el trabajo era muy bueno: ¿y quién se sube a tocar después de los toros esos que se bajaron de la tarima? ¿Quién se sube a tocar? [...] como haciendo alusión a quién se le mete a esos toros que están en la corraleja”. Entrevista en Montería, Córdoba 14/07/2015)

Dicho esto, nos damos cuenta que las comparaciones enunciadas por los músicos con el toro revelan el diálogo constante como se ha construido, y al mismo tiempo performado, un ser cordobés en la música. Al comparar la fuerza del toro con lo bueno de los músicos no sólo están citando la fuerza de este animal, más bien, caracterizan lo fuerte que es esta identidad masculina. Generalmente se relacionan tres aspectos que involucran la imagen del toro: *fuerza, bravura y tenacidad*. Por lo tanto, el empleo metafórico de esta figura remite a las cualidades de éste. En palabras de Hernán Contreras⁷⁴: «nuestra cultura sinuana está muy arraigada a las corralejas, al ganado y las bandas folklóricas». Todos estos elementos contribuyen a entender que la figura del toro, en la región del Sinú, ha sido protagonista importante ya que se liga con *la identidad y las costumbres* de los sinuanos. Es decir, a

⁷² Ver en el primer capítulo el rubro de las *Corralejas*.

⁷³ Director de banda muy legitimado en Montería, Córdoba.

⁷⁴ Director de la Banda 13 de Enero de Canalete y bombardinista de las Orquestas Los de la Cuadra y de Nataly y la 15.

través del lenguaje metafórico se performa lo masculino. Paul Ricoeur nos dice que «en efecto, el único criterio de la metáfora es que la palabra proporciona dos ideas a la vez, implica al mismo tiempo dato y trasmisión en interacción» (2001, p.113). Entonces, de esta manera se entiende que existe una interacción entre las formas del habla y el contexto. Esto permite que los actores jueguen con el lenguaje relacionando lo social con la música y de esta forma citan a los buenos músicos como toros. Por tanto, la relación que existe entre el modo de hablar se encuentra ligada a su contexto. En términos de Butler:

[...] lo performativo funciona para decir lo que declara. Como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar hacer eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva. (2002, p.163)

De esta manera notamos la importancia de los enunciados reiterativos. Es en esta reiteración donde el discurso toma fuerza y se vuelve repetitivo llegando a una forma de verdad. Es esta la clave que Butler nos proporciona para entender y pensar cómo el discurso, a partir de los enunciados, reproduce estructuras de poder rehaciendo al género. Es decir, la reiteración es la que hace que exista una performatividad.

En el trabajo de campo se visitó una emisora local que lleva por nombre Frecuencia Bolivariana⁷⁵ con el fin de estar presente en el programa de radio *Tertulia cultural*, transmitido los domingos, dirigido por el historiador William Fortich Díaz. Este día fue invitado un músico que perteneció a una de las primeras orquestas de Montería, citada en el primer capítulo, y mientras pasaban los comerciales y William me mostraba algunas orquestas sonaba un porro llamado *El Cacique*. En su conversación me contaba que este porro lo consideraba muy bueno y, justo en el momento que transcurría la bozá, me dijo: *esta vaina es brava*. En esta aserción se observa la asociación que existe entre lo bravo y el sabor. En este sentido, se analiza que lo bravo hasta ahora suele asociarse con algo que está bien hecho y con una fuerza construida sobre lo masculino. Esta construcción es creada y reproducida a través de la interpretación de la música.

Otro ejemplo de esto está en la práctica de las bandas tradicionales. Cabe decir que éstas, a lo largo de la historia, se han construido como prácticas masculinizadas a pesar de

⁷⁵ Emisora local de la Universidad Pontificia Bolivariana de Montería, es un espacio abierto a conversatorios en donde hablan acerca del *arte, la cultura y la ciencia*.

que en la actualidad esto se esté transformando. El porro, como género emblemático de estos grupos, se suele relacionar con la figura masculina pero no por que hayan estado conformadas por hombres sino por que las prácticas culturales en torno a esta música se han construido alrededor de esta figura hegemónica. Son estas prácticas y sentidos las que, en parte, en investigación se han mostrado pero a través de las orquestas. Si bien las orquestas y las bandas se desenvuelven en contextos diferentes existe un diálogo constante entre las dos. Normalmente los actores sociales relacionan, ambiguamente, a las orquestas con un contexto urbano y a las bandas con uno campesino. De hecho, se suele distinguir entre el *porro urbano* y el *porro campesino*. Sin embargo, a través de las evidencias etnográficas se constata la reiteración de los discursos identitarios y, por lo tanto, del género como una unidad que se mantienen en ambas prácticas musicales.

Para alimentar todo lo dicho consideramos que otro de los aspectos performativos masculinos de sabor son los *guapirreos*, expresión sonora que hace parte de las interpretaciones del porro. Se pueden definir como gritos de alegría que realizan las personas mientras escuchan porro u otros tipo de género musical local (cumbia, fandango, puya, entre otros). De igual forma se escuchan en ciertos momentos específicos como pudimos apreciar en los performances, por ejemplo al inicio de un porro o en la parte de la bozá. Según los actores es como si se estuviera diciendo que el porro está bueno o sabroso. Por lo general, la función de este grito se atribuye a los hombres. Fals Borda (1986) en su capítulo *Los embrujos del Sinú*, de su libro *Historia doble de la costa IV*, nos relata momentos de la bozá:

Porque el buen bozal, que no dura sino cincuenta segundos, es en el porro como el beso en el amor. Abre la puerta para que el hombre, por una sola vez, rompa las reglas del baile y trate de tomar a la mujer por la cintura antes de que ésta, altanera, vuelva a alejarse del galán. Entonces se realiza un rito vivencial de identificación con el hechizo del río y de la montaña, cuando se siente como en la corraleja: “¡Esta es mi tierra y ay del que se meta con ella!”. De allí el guapirreo consiguiente, que es el alarido que echa el costeño como erupción de su volcán interno, un grito de vida. (p.130A)

Este relato es uno de los ejemplos del rol que se le asigna al hombre como representante de este discurso sonoro en la parte de la bozá. Esta aseveración la ha reiterado el folklor local

sistemáticamente, por ejemplo el periodista Jairo Alfredo Petro cuenta que el investigador Benjamín Puche analiza el grito de *guapajé* y afirma que hace parte del manejo fónico de la dicción del hombre costeño. Según el autor esto lo relaciona con las labores de vaquería y la vida ganadera.

En un buen principio se gritaba BUEY PARA OGEY, para indicarle al animal que debía tomar rumbo hacia la izquierda de la trocha o BUEY PARA OCHEY, si era hacia la derecha; la frecuencia y utilización de este vocablo se fue generalizando y de esta concepción, como una especie se simbiosis idiomática el apócope *gwapajé* irrumpe en el hablar de la gente del sector rural y más tarde en la población citadina que lo acogen como expresión de alborozo, entusiasmo, júbilo y contento. (Puche citado en Petro, 2001, 8 de julio) [*El Meridiano Cultural*]

Esta hipótesis puede conducirnos a que, probablemente, el grito se haya transformado a lo largo del tiempo en la memoria de los cordobeses. Aunque, según el autor, probablemente dicha expresión sonora habría nacido en zonas rurales y después adoptada como signo de identidad en la vida cotidiana costeña del Sinú. Lo interesante aquí es que el grito lo caracterizan como una herramienta sonora relacionada a ciertas actividades ganaderas específicas, como por ejemplo el tener que desplazar un ganado de un lugar a otro. Normalmente estas actividades son construidas como trabajo pesado y por lo tanto masculino. Según Fals Borda (1986) este tipo de expresiones eran un tipo de marcador que generaban diferencias entre dos culturas: la elitista y popular. La ilustración de la primera, según el autor, da cuenta de las prácticas relacionadas a dicha escala social dedicadas a la fundación de periódicos en diversos lugares de la Costa y el gusto por los conciertos de jarana de arpa en Cartagena. Mientras que la segunda cultura organizaba fiestas de carnavales y religiosas las cuales tenían relación con el pasado indígena, la esclavitud negra y los fandangos (pp.129B-130B). Borda, hablando del fandango, afirma que: «tal es el sentido de sus movimientos y del grito ‘guapirreo’ que con frecuencia le acompaña» (*Ibíd.*, p.131B). Según estos datos históricos vemos que no sólo estas sonoridades fueron incorporadas en la vida cotidiana, sino más bien al baile del porro. En Córdoba el guapirreo sirve para marcar un cambio de movimiento dentro de los *grupos folklóricos de danza* ilustrados en el capítulo anterior.

Por su parte, uno de los investigadores locales de Córdoba explica el guapirreo como «un grito colectivo entre los hombres, que se asemeja a un coro indígena» ya que «es una expresión de reafirmación de la identidad. Se quiere decir con ello que es lo que a mí me gusta, ese es mi pueblo, esa es mi cultura, esa es mi gente» (Fortich citado Ferrer, 2001, 12 de julio) [IPS]. Cabe decir que el guapirreo como expresión sonora opera dentro de un sistema complejo de diversas expresiones cordobesas de carácter lírico como las *décimas*, las *zafras de monte*, los *cantos de vaquería* y musicales tales como las corralejas, los fandangos y en todo tipo de eventos en donde se toque música del Caribe colombiano. Esto nos conduce a pensar que el guapirreo no es exclusivo de la música sino, más bien, de muchas expresiones de la vida cotidiana de Córdoba. De igual modo, según los ejemplos, vemos que dicha expresión se relaciona con actividades fuertes y difíciles vinculadas al mundo ganadero (masculino) y, por otro lado, incorporado a diversas expresiones de la vida cotidiana en Córdoba como el baile y el canto del porro. En las orquestas las cantantes suelen hacer guapirreos en momentos de sabor como la bozá o los mambos. Por lo tanto, consideramos que se sigue manifestando la performatividad masculina a través de la reiteración del guapirreo en el baile y en la lírica del porro.

La performatividad del músico a través de lo negro refuerza la imagen estereotipada que se ha construido de la región Caribe. Recordemos al antropólogo Peter Wade quien afirma que la región Caribe se construyó al interior colombiano como una región negra. Por un lado mostramos que el discurso de lo negro se performa a través de las estructuras musicales del porro como la mencionada clave (síncopa, contratiempo) y los ritmos denominados, por los músicos, como negros o antillanos durante las partes llamadas mambos. Estas partes, normalmente, se utilizan para que el acompañamiento rítmico-armónico no se escuche *simple*. Es decir, este discurso apela al rechazo de una estética *cachaca, fría, simple* y, por lo tanto, *sin sabor* en contraposición con el ingrediente negro, relacionado a lo *caliente, exótico y tropical*. Lo interesante es que lo negro se asocia a lo masculino por que es el que performa las prácticas duras, fuertes y difíciles. Por lo tanto, en la cultura cordobesa se ha legitimado este imaginario de la herencia negra a través del sabor que tienen los músicos costños cordobeses. A partir de los documentos escritos, el folklor ha esencializado dicho aporte reduciéndolo al ritmo. Así, los músicos, aunque no sean

literalmente negros, performan la imagen de *ser buenos* a través del discurso que consta en llevar en sus venas la sangre de dicha herencia que los caracteriza y les da identidad.

Es interesante que las estructuras sonoras develen y ratifiquen cosas que los músicos reiteran a través del discurso verbal. De esta forma tenemos comprobaciones que fortalecen el argumento de cómo la música tiene el poder de construir el género y, por lo tanto, performar identidades imaginadas que existen al interior de la cultura. En suma, estos dos modelos mencionados conviven dialógicamente en el campo musical y en la vida cotidiana de Córdoba. Son reforzados tanto en el discurso verbal como en el musical y en la estructura social.

Asimismo, el sabor se performa en el cuerpo femenino a través de diversos discursos. Como ya habíamos dicho en el tercer capítulo podemos afirmar que existen dos formas de performatividad en el cuerpo de la mujer. Por un lado, el baile del porro relacionado con el cuerpo erótico femenino y por otro el cuerpo femenino relacionado a las labores de cuidado y de trabajo domestico.

Acerca del primer aspecto recordemos a la mítica bailadora María Barilla, analizada a detalle en el tercer capítulo, que se volvió famosa por su particular movimiento de caderas. Esto es constatado en las ocasiones musicales dentro de las performances de las orquestas. La puesta en escena del baile del porro es la materialización de las performatividades de género de la cultura cordobesa. Es decir, la bailadora mítica es alguien que permanece en la memoria oral, pero que sus movimientos permanecen en la memoria corporal de las mujeres dentro del performance de las orquestas. Asimismo, no sólo nos habla de la danza del porro sino del ordenamiento del género. Pero también se refuerzan los discursos raciales de lo negro reencarnados en el baile de una mujer morena, mulata, negra que despierta erotismo, sensualidad, calentura y deseo. En las orquestas este prototipo de mujer se constata en las bailarinas que son contratadas de otras ciudades las cuales performan la negritud en un cuerpo blanqueado a través de las tecnologías de la belleza cosmética que ayudan a resaltar sus atributos sexuales. Con esto, consideramos que el cuerpo no es mero espacio de baile, belleza y estereotipo sino más bien es espacio de poder que aún sigue en disputa. Consideramos que si María Barilla es el sabor hecho cuerpo, las bailarinas son el sabor materializado o reencarnado de la música tropical. Esta música

(merengue, salsa, porro, cumbia) es asociada al componente negro y el cuerpo de las bailarinas performa dicho aspecto. Repetimos, se construye dependiendo de los procesos históricos sociales y culturales de cada sociedad. De igual forma, como lo afirma Foucault, el cuerpo es también un espacio político.

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (2002, p.26).

Consideramos que a lo que responde este discurso corporal es a una forma de dominación a través de una estética del cuerpo y tipo de belleza. Todos estos discursos conviven en conjunto operando como dispositivo de género, performado a partir de los discursos de la vida cotidiana, el sentido común de los actores sociales, pero también el discurso de lo no dicho, aquél que el mismo cuerpo dice en sus movimientos, gestos y expresiones. De esta forma, aunque los discursos aparenten ser distintos se complementan y dan forma al dispositivo de sabor.

En cuanto al segundo aspecto observamos que María Barilla, junto con su madre, aparecen en los documentos estudiados y en el discurso verbal vinculadas a una clase social baja y al trabajo domestico, como son los oficios de lavar o de planchar. Por mostrar un ejemplo citaremos una versión que aparece en la novela *María Barilla Sol de Medía Noche* de Lelis Enrique Movilla (2000).

María de los Ángeles entretuvo sus primeros días con el ritmo del manduco que se estrechaba sobre la ropa en el fondo de la batea y que inexorablemente elevaba también a su madre con el recuerdo de las noches de fandango. Toctoc tun tuntoctoc tun tun cantaba el manduco, y si no era éste, entonces la música la producía el roce de la ropa con el jabón y el agua que se acompañaban durante la friega para sacar el sucio. (p.23)

Como pudimos observar en dicha cita María Barilla no solamente es relacionada con la labor domestica sino con la música. Esta relación de lo femenino con las labores domesticas y con el baile se encuentran naturalizados en la cultura monteriana cordobesa. Por último, tenemos que agregar que estas performatividades, las cuales se crean en torno a

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

los discursos analizados a lo largo de esta tesis, forman el marco heterosexual hegemónico de la música tropical dentro del contexto monteriano.

CONSIDERACIONES FINALES

El género se performa de forma multívoca a través del *sabor* en las orquestas tropicales, como lo hemos visto a lo largo del presente trabajo, reiterando la matriz heteronormativa que se materializa en las estructuras musicales, en el cuerpo y en el discurso verbal. En las estructuras musicales a través del porro, principal género musical y discurso de *sabor* en las orquestas tropicales. Dicho género es atravesado por los discursos raciales acerca de lo *negro* y el mundo ganadero cordobés a través de las metáforas de lo *bravo*, característica del toro con la cual los músicos comparan a los músicos *buenos*. Estos dos aspectos reiteran la noción de *fuera*, característica relacionada a lo *negro* y al toro, revelando que la parte musical ha sido materializada en las orquestas tropicales por la población masculina. Concluimos así que, lo masculino se performa a través de la música y que ésta es atravesada por los discursos raciales y lo ganadero. Esto es reiterado tanto en la música como en el discurso verbal de los actores sociales. Es decir, lo masculino se performa en la parte musical conformando, tal vez, un sonido tropical hegemónico naturalizado a través del *habitus*.

Asimismo, el género se performa en el baile a través de algunos movimientos codificados como *sabrosos* reiterados en el cuerpo de una fandanguera mítica: María Barilla. Dichos movimiento son atravesados por los discursos raciales en torno a lo *negro* y han sido hipersexualizados dentro de la cultura en los documentos del folklor cordobés, en las fuentes hemerográficas, en la industria musical y en la memoria oral. También, esta hipersexualización se reitera en el baile del porro en los cuerpos femeninos y no normativos dentro de las performances de las orquestas tropicales.

Todo lo anteriormente dicho nos permite observar cómo el género se va rehaciendo a través del *sabor* en diversos campos semánticos reproduciendo la heteronormatividad. En este sentido el *sabor* es la norma, la ley que gobierna y ordena los cuerpos en el contexto cordobés en todos los discursos relacionados a las orquestas tropicales. Logrando por esto posicionarse como un *dispositivo de género* en el cual se entrelazan todos los discursos explicados a lo largo del trabajo. Dichos discursos de género se entrecruzan con discursos de raciales, es decir, en este sentido la categoría de género queda corta para analizar cualquier tipo de fenómeno que esté atravesado por la raza. Consideramos que, si bien este

discurso de género se analizó en las orquestas tropicales monterianas, y el *sabor* es una categoría que aparece en todo el Caribe colombiano, es muy sugerente para pensar cómo se desarrolla el mismo discurso en otras prácticas musicales de la misma región –y otras–. Consideramos también que el *sabor* es un continuo performativo de género del discurso nacional colombiano. Característica que aparece en otros géneros musicales asociados al Caribe (salsa, merengue, champeta entre otros) y que también se centran en mitos fundacionales al igual que el porro y otros géneros del Caribe colombiano, por lo tanto reiteran discursos raciales asociado a lo negro y de género. En este sentido, creemos que el *sabor* es un discurso de un Caribe imaginado, idealizado, exotizado y racializado.

Creemos que este trabajo contribuye a los estudios de género pues éstos tienen que darle importancia a los fenómenos musicales y, con esto, atreverse a navegar en áreas que le han sido ajenas. Pero también los estudios de género dentro de la Etnomusicología y a los estudios del Caribe en general. Se puede decir que, por largo tiempo, la Etnomusicología invisibilizó el estudio de las músicas llamadas *populares* y por tanto a la música tropical, así este trabajo aporta algo a esta discusión. Asimismo, otro de los aportes es brindar una mirada alternativa a la visión folklorista, nacionalista y esencialista de muchos de los estudios que se han realizado en Colombia sobre las prácticas musicales de la región Caribe.

De igual forma, los trabajos que se revisaron acerca de género y música en Colombia piensan a dicho concepto como sinónimo de mujer, categoría problemática y puesta en cuestionamiento por diversos puntos de vista de la teoría feminista. También, creemos es un aporte mostrar una nueva propuesta para analizar las relaciones de género de la cultura cordobesa a partir de una categoría local –*sabor*– que, a su vez, se convirtió en la categoría de análisis principal de esta tesis. Asimismo pensamos que, partiendo de un género musical –porro– que le es muy significativo a la cultura, se pueden pensar otros géneros del Caribe colombiano y del Caribe en general. Asimismo, tenemos que destacar que a pesar de que en el departamento de Córdoba ha habido un gran interés por el estudio del porro, no existe ningún trabajo que aborde las relaciones entre género y música.

FUENTES CONSULTADAS

Abello Vives Alberto, 2001 *Economía y Sociedad del Caribe de Colombia al finalizar el siglo XX* en Ariel Castillo Mier y Silvana Giaimo Chávez, *Respirando el Caribe: memorias de la cátedra del Caribe colombiano*, Bogotá, Colombia: Nueva Ltda, pp.81-102.

Agrasánchez JR, 2001 *Carteles de la Época de Oro 1936-1956, cine mexicano*, San Francisco, California: Chronicle Books.

Aldana Velásquez Natalia Margarita y Amalia Josefina Polanco Jacquín, 2008 *Caribe mediático y musical*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, tesis de comunicación social.

Alegre González Lizette Amalia, 2015 *Etnomusicología y decolonialidad saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral del Programa de Maestría y Doctorado en Música.

Alviár María José, 2015 *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*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría del Programa de Maestría y Doctorado en Música.

Amador Soto Augusto, 2000 *Cultura del porro: su identidad folclórica*, Montería Colombia: Grafisinú.

-----, 2006 *La cordobesía: Integralidad cultural de Córdoba*, Montería, Colombia: Siglo 21.

Austerlitz Paul, 1997 *Merengue: Dominican music and Dominican identity*, Philadelphia, United States of America: Temple University.

Bajtín M. M, 1999 [1982] *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

Bartók Béla, 2006 *Escritos sobre música popular*, México: Siglo XXI.

Birdwhistell Ray Lee, 1979 *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona: Gustavo Gili.

Blacking John, 2006 *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza.

Bourdieu Pierre y Loïc Wacquant, 2005 [1992] *Una invitación a la sociología reflexiva*, Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu Pierre, 2007 *El sentido práctico*, Buenos Aires: siglo XXI.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Bustos Anichiárico Álvaro, 2012 *Sinufonia: porros y fandangos*, Montería: La Granja.

Butler Judith, 1998 *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* en Debate Feminista, pp.296-314.

-----, 2002 *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.

-----, 2004 *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis.

-----, 2007 [1999] *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, España: Paidós ibérica, S A.

Cabrera Marta y Liliana Vargas Monroy, 2014 *Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos* en *Revista Universitas Humanísticas*, Vol. 78, No. 78, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, pp.19-37.

Cáceres Rina, 2001 *Las Rutas de la Esclavitud en África y América Latina*, San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Camacho Gonzalo, 2008 *Mito, música y danza: el Chicomexochitl* en *Revista Interdisciplinaria de Música*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, No 2, pp.51-58.

Campos Rubén M, 1930 *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México: talleres linotipográficos El Modelo.

Cantero Margarita, 2000 *Fandango en el Caribe Colombiano*, Córdoba, Colombia: Secretaría de Cultura de Córdoba.

Castillo Gómez Julio, 2013 *A buen ritmo*, Montería, Colombia: Editorial Zenú.

-----, 2014 *Mi sol si nú: texto de iniciación al solfeo tonal basado en la música del Caribe colombiano*, Montería, Colombia: Editorial Zenú.

-----, (s/a) *Borrador capítulo de lectura rítmica de la propuesta metodológica para la enseñanza de la lectoescritura musical a músicos de bandas folclórica del departamento de Córdoba*. Material pedagógico utilizado en la carrera

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística-Música de la Universidad de Córdoba, Montería, Colombia.

Castro Gómez Santiago, 2005 *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Connerton Paul, 1989 *How Societies remember*, Great Britain: University of Cambridge.

Deleuze Gilles, 1999 [1989] *¿Qué es un dispositivo?* en E. Balbier, G. Deleuze, H.L Dreyfus et al, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, pp.155-163.

Derrida Jaques, 1971 *Firma, acontecimiento y contexto* en Jaques Derrida 1994 *Márgenes de la filosofía*, Madrid, España: Cátedra, pp. 347-372.

Díaz Cruz Rodrigo, 2015 *Danzante en los intersticios. Una conversación con Victor W. Turner* en *Diario de Campo tercera época. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.75-78.

Durango Padilla Alba Lucía, 2012 *El papel de hacienda en la configuración del espacio urbano y regional en Córdoba*, Bogotá, Colombia: Universidad Nacional.

Echeverría Bolívar, 1997 *Modernidad y capitalismo (15 tesis)* en Bolívar Echeverría *Las ilusiones de la modernidad. Ensayos*, México: UNAM/El equilibrista, pp.133-197.

-----, 2008 *La clave barroca de la América Latina* en Rossana Cassigoli y Mágara Millán (Eds.) *Cuadernos para la docencia, número 2. Ejercicios de transdisciplina*, México UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pp.25-34.

Efrón David, 1970 *Gesto, raza y cultura*, Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Fals Borda Orlando, 1976 [1973] *Capitalismo hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica*, Bogotá, Colombia: Punta de lanza.

-----, 2002 [1981] *Historia doble de la Costa 2. El presidente Nieto*, Bogotá, Colombia: El Áncora.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

-----, 2002 [1986] *Historia doble de la Costa 4. Retorno a la tierra*, Bogotá, Colombia: El Áncora.

Federici Silvia, 2013 *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, México: Pez en el árbol.

Felman Shoshana, 2003 *The scandal of the speaking body: Don Juan with J.L. Austin, or seduction in two languages*, Stanford, California, United States of America: Stanford University Press.

Ferreira Corrêa Antenor y Edwin Pitre-Vásquez, 2014 *Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad?* en *Revista Música en Perspectiva*, Vol. 7, No. 2: Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, pp.41-60.

Finol José Enrique, 1999 *Semiótica del cuerpo: el mito de la belleza contemporánea en Revista Opción*, Maracaibo, Venezuela, No 28, pp.101-124.

Flachsland Cecilia, 2003 *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*, Madrid: Campo de ideas.

Fortich William, 2013 *Con Bombos y platillos: orígenes del porro, aproximación al Fandango y la Bandas Pelayeras*, Montería, Colombia: Edilmulticolor.

Foucault Michel, 1992 *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.

-----, 1998 [1976] *La historia de la sexualidad I la voluntad de saber*, México: Siglo XXI.

-----, 2002 [1975] *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Giraud Pierre, 1986 *El lenguaje del cuerpo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Castro Santiago, 2005 *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Colombia: Javegraf.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Hernández Ochoa Ricardo, 2001 *Riquezas musicales de la Costa Atlántica María Barilla porro palitiao* Tomo I. Cartilla local de Córdoba: Carmelo Marsiglia Hernández y Gustavo Abdad Hoyos.

Hernández Salgar Oscar, 2007 *Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia* en *Revista De Música Latinoamericana*, University of Texas Press, Vol. 28, No. 2, pp.242-70.

Hutchinson Sydney, 2010 *Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música* en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro ibeoamericano*, Madrid: Fernández Ciudad, S.L, pp.181-188.

Izquierdo María Jesús, 2004 *El cuidado de los individuos y de los grupos: ¿quién cuida a quién?* en *Debate Feminista*, México, No. 30, pp.129-153.

Kubik Gerhard, 1998 *Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies* in *Black Music Research Journal*, Chicago, Vol. 18, No. 1/2, pp. 203-227.

Lauretis Teresa de, 1984 *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia Instituto de la Mujer.

-----, 1987 *Technologies of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press.

Le Breton David, 2002 [1990] *La antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Lévi-Strauss Claude, 2007 *Mito y significado*, Madrid: Alianza.

Lise Waxer, 2002 *The city of musical memory: salsa, record, grooves and popular culture in Cali, Colombia*, United States of America: Wesleyan University Press.

Luce Irigaray, 2009 *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Akal.

Madrid L. Alejandro, 2010 *Música y nacionalismos en Latinoamérica* en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro ibeoamericano*, Madrid: Fernández Ciudad, S.L. pp.227-235.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Martínez Barreiro Ana, 2004 *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*, Coruña: Universidad de A Coruña, Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración, pp.127-152.

Martínez del Fresno Beatriz, 2001 *El ballet clásico como discurso de la diferencia en Luchas de género en la historia a través de la imagen* tomo I, Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, pp.31-38.

Maus Fred E, 2011 *Music, Gender, and Sexuality* en Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton (Eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, pp.317-329.

May Rollo, 1992 *La necesidad del mito*, México: Paidós.

Maya Restrepo Luz Adriana, 2000 *Demografía histórica de la trata por Cartagena 1533-1810* en Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, *Geografía humana: Los Afrocolombianos*, tomo VI, Bogotá, pp.11-50.

Meisel Roca Adolfo, 1994 *Historia económica y social del Caribe colombiano*, Bogotá: Uninorte, Ecoe.

Morelo Ginna, 2001 *Córdoba una tierra que suena*, Córdoba, Colombia: Panamericana Formas e impresos S.A.

Movilla Bello Lelis Enrique, 2000 *María Barilla Sol de Medía Noche*, Barranquilla, Colombia: Antillas.

Muñiz Elsa, 2010 *Disciplinas y prácticas corporales: Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México: Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

-----, 2012 *La cirugía cosmética: Productora de mundos posibles una mirada a la realidad mexicana* en *Revista Centro de Estudios Avanzados*, Córdoba, Argentina, pp.119-132.

Muñoz Castillo Fernando, 1993 *Las reinas del trópico: María Antonieta Pons, Meche Barra, Amalia Aguilar, Ninon Sevilla, Rosa Carmina*, México: Grupo azabache.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Naranjo Miguel Emiro, 2013 *La verdad acerca del porro*, Planeta Rica, Colombia: Edimulticolor.

Navarrete Sergio, 2013 *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Negrete Víctor y Miguel Garcés, 2010 *Análisis sociopolítico de Montería y propuestas sobre liderazgo, participación y compromiso ciudadano*, Montería, Colombia: Universidad del Sinú.

Nieves Oviedo Jorge, 2008 *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

Nora Tia de, 2004 *Music in everyday life*, Cambridge, United Kingdom: University of Cambridge.

Ocampo Gloria Isabel, 2007 *La instauración de la ganadería en el Valle del Sinú: la hacienda Marta Magdalena, 1881-1956*, Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, INCAH.

Ochoa Ana María, 2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Norma.

Oliveira Pinto Tiago de, 2001 *Som e Música: Questões de uma antropologia sonora en Revista de Antropología*, São Paulo, Vol. 44, No.1, pp.221-286.

Orozco Rafael, 2009 *El castellano del Caribe colombiano a comienzos del siglo XXI en Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Vol. 7, No. 2 (14), pp. 95-113.

Pacheco Tamayo Andrés Hamid y Rodin Domingo Caraballo Campo, 2011 *La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje*, Montería, Córdoba: Universidad de Córdoba, tesis de maestría en educación.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Palacios Marco, 2003 *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*, Bogotá, Colombia: Norma.

Pardo Plaza Arlington Lee, 2007 *Pedagogía para la enseñanza de la música costeña*, Barranquilla, Colombia: Tonos Editorial del Caribe.

Parrini Rodrigo, 2012 *Los archivos del cuerpo: ¿cómo estudiar el cuerpo?*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

Pérez Fernández Rolando Antonio, 1990 *Música afroestiza mexicana*, México: Universidad Veracruzana.

Posada Carbó Eduardo, 1994 en *Historia económica y social del Caribe colombiano*, Bogotá: Uninorte, Ecoe.

Pulido Llano Gabriela, 2010 *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Quintana Alejandra, 2004 *Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico en Revista Universitas Humanísticas*, Bogotá, Vol. XXXI, No. 58, pp.115-135.

-----, 2009a *Festivales de música de gaitas en ovejas y san Jacinto: una tradición de exclusión hacia las mujeres* en Mauricio Pardo Rojas (Ed), *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Colombia: Universidad del Rosario, pp.132-154.

-----, 2009b *Si no está en juego la vida, sólo es cosa de folclor. Las décimas de Mery Suescúm* en *Revista A contratiempo*, Bogotá: Universidad Externado, No 14, pp.1-9.

Quintana Alejandra y Carmen Millán de Benavides (Eds.), 2012 *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Quintero Rafael, 1998 *Diálogo con Francisco Zumaqué en Víacuarenta*, *Revista de Investigación, Arte y Cultura*, No. 3, Barranquilla, Colombia: Biblioteca Piloto del Caribe, pp.50-53.

Quintero Rivera Ángel G, 2005 *Salsa sabor y control: sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI.

-----, 2009 *Cuerpo y cultura: las músicas «mulatas» y la subversión del baile.*, España: Iberoamericana- Vervuert.

Rhenals Doria Ana Milena, 2013 *Del ideal europeo a la realidad árabe: Inmigrantes sirio-libaneses en el circuito comercial entre Cartagena, el Sinú y el Atrato (Colombia). 1830-1930*, España, Sevilla: Universidad de Sevilla, tesis doctoral programa de maestría y doctorado en historia de América Latina.

Rhenals Doria Ana Milena y Francisco J. Flórez Bolívar, 2008 *Entre lo árabe y lo negro: raza e inmigración en Cartagena, 1880-1930*, en *Revista Sociedad y Economía*, Cali, Colombia: Universidad del Valle No. 15, pp. 123-144.

Ricoeur Paul, 2001 *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad Trotta.

Sabido Ramos Olga, 2012 *El cuerpo como sentido en la construcción del extraño: una perspectiva sociológica*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Sánchez G. Gonzalo, 2010 *La tierra en disputa: memorias del despojo y resistencias campesinas en la Costa Caribe 1960-2010*, Colombia: Semana.

Santana Juan, 1993 *Diccionario cultural de Córdoba*, Montería, Colombia: Domuslibri.

Sanz Giraldo María Alejandra, 2011 *Fiesta de picó: champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*, Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario, monografía en antropología.

Sauret Guerrero Teresa y Amparo Quilez Faz, 2001 *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones tomo I*, Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Silva Castro Claudia Marcela, 2015 *Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual y La Sonora Cordobesa en la colección de Antonio Cuellar: digitalización, catalogación y transcripción*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, trabajo de grado modalidad pasantía de la Facultad de Artes – ASAB.

Simonett Helena, 2004 *En Sinaloa nació: historia de la música de banda*, Mazatlán, México: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Taylor Diana y Marcela Fuentes, 2011 *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica.

Tortajada Quiroz Margarita, 1998 *Mujeres de danza combativa*, México: Centro Nacional de las Artes/ Dirección General de la Danza.

-----, 2011 *Danza y género*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación.

Turner Victor, 1985 *The Anthropology of Performance*, Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1988, pp.72–98.

Ulloa Sanmiguel Alejandro, 2009 *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*, Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Valencia Salgado Guillermo, 1981 *El Sinú y otros cantos*, Medellín, Colombia: Bedout S.A.

-----, 1994 *Córdoba su gente y su folclor*, Montería, Colombia: Mocarí.

Varela Julia y Fernando Álvarez, 1992 *Saber y verdad*, Madrid: La piqueta.

Vega Carlos, 1997 [1970] *Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos en Revista musical Chilena*, Chile: Universidad de Chile, Vol. 51 No. 188, pp.75-96.

Viloria de la Hoz, 2004 *La economía del departamento de Córdoba: ganadería y minería como sectores claves*, Cartagena: Banco de la República.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Wade Peter, 1997 [1993] *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Ediciones Uniandes.

-----, 1998 *Music, Blackness and National Identity: Tree Moments in Colombian History in Popular Music*, Cambridge University, Vol. 17, No 1, pp. 1-19.

-----, 2000 [1997] *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ecuador: Abya-Yala.

-----, 2002 [2000] *Música, raza y nación: música tropical de Colombia*, Bogotá, Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wade Peter, Fernando Urrea Giraldo y Mara Viveros Vigoya 2008 *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*, Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas/Centro de Estudios Sociales (CES), Escuela de estudios de género.

Zambrano Pantoja Fabio, 2000 *El escenario geográfico del Caribe colombiano* en Alberto Abello Vives, Silvana Giaimo Chávez, *Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano*, Bogotá, Colombia: Observatorio del Caribe Gente Nueva Ltda, pp.5-9.

HEMEROGRÁFICAS

Benavides Sierra Ernesto Rafael, 2014, 8 de abril, *Tras las huellas de María Barilla 1887-1940*, Córdoba, Colombia. *Revista Al Día*. Hemerografía

Benavides Sierra Ernesto Rafael, 2014, 9 de abril, *Muere María de los Ángeles Tapias y nace María Barilla*, periódico *El Heraldo*.

Bolívar Núñez Patricia, 2002, 22 de febrero, *Fascinación Caribe, pisando fuerte*, periódico *El Meridiano de Córdoba*.

Castilla A. Roberto, *Fascinación Caribe talento y mucho y sabor* en *Revista Expectativa*, pp.14-15.

El pregonero, 2009, 18 de junio, *No se quede atrás, la cultura virtual está de moda!!!!* , Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

Noguera Natalia, 2012, 13 de diciembre, *La historia detrás del éxito de los 14 cañonazos bailables*, Colombia, periódico El Tiempo.

Pérez Villareal Fausto, 2005 8 y 15 de mayo, *La memoria prodigiosa de “El Indio” Chávez*, periódico *El Meridiano de Córdoba*.

Petro Jairo Alfredo, 2001, 8 de julio, *Origen del ‘guapajé’*, periódico *El Meridiano Cultural*, Montería, Córdoba.

Rojano Catalina, 2015, 3 de diciembre, *Monterianos estrena ‘Monumento al Porro’*, periódico *El Herald*.

Tatis Guerra Gustavo, 2010, *María Varilla: Mujer, mito y música*, periódico *El Universal*.

FONOGRAMAS

Orquesta Fascinación Caribe, 2000 *Zumaqué Fascinación Caribe*, productor musical: Francisco Zumaqué.

-----, 2006 *con Sabor a mi Tierra*, Bogotá, Colombia: Marlon Zumaqué Gómez.

Pelaéz Ofelia en *Historia Musical de la Sonora Cordobesa* 2006, Discos Fuentes.

FILMOGRAFÍA

Cardona René, 1957 *Maratón de baile*, México: Rodolfo Llorens, Filmadora Independiente.

Cortez Fernando, 1957 *Las mil y una noches*, México: Fernando de Fuentes.

Díaz Morales José, 1952 *Mi papá tuvo la culpa*, México: Gregorio Walerstein-Producciones Tuxpam para Filmex.

Galindo Alejandro, 1958 *Te vi en TV*, México: Alameda Film.

Salvador Jaime, 1957 *Se los chupó la bruja*, México: Daniel Galindo, Pedro Galindo H, Filmadora Chapultepec, Cinematográfica Galindo.

Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.

ELECTRÓNICAS

Borda Fals, 2008 *Orlando Fals Borda-María Barilla*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UdLI5slgp_8

Castro Gómez, 2013 *Lanzamiento La Cicuta Revista: Santiago Castro Gómez - "Michel Foucault: El oficio del genealogista"*, Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=033YTK-t0zo>

Discos Fuentes, 2016 *14 Cañonazos. Vol. 8 al 1*, Medellín Colombia. Disponible en: <http://14canonazos.discosfuentes.com/14-canonazos-7/>

Ferrer Yadira, 2001, 12 de julio, *MUSICA-COLOMBIA: Festival del Porro cumplió 25 años*, IPS. Disponible en: <http://www.ipsnoticias.net/2001/07/arte-y-cultura-musica-colombia-festival-del-porro-cumplio-25-anos/>

Observatorio del Caribe Colombiano, 2015 *Región Caribe Colombiana*, Cartagena de Indias, Colombia Sur América. Disponible en: <http://www.ocaribe.org/region-caribe?la=es>

ANEXO

EJEMPLOS DE LAS CARACTERÍSTICAS CORPORALES Y MOVIMIENTOS DE MARÍA BARILLA		
DOCUMENTO	CARACTERÍSTICAS CORPORALES	MOVIMIENTOS
<i>Diccionario cultural de Córdoba (1999)</i>	Tenía la piel un tanto oscura debido, quizás, a los soles caniculares del trópico, de allí que sus amigos la llamaran con el apodo cariñoso "La Negra". (p. 29).	
<i>El Sinú y otros cantos (1981)</i>	¡María! Llegó, María... ¡Ya llegó, María Varilla! Morena como la cumbia porque en su cuerpo nació una palmera cimbreante llena de ritmo y de sol. (p. 31)	Copiaron los platilleros El tremular de tus senos. Calambre tiene el bombero de tanto mirar tus nalgas, y el pantalón se te marca en un escorzo de fuego. Toditos los pelayeros heridos de amor te piden que bales un porro viejo con la bozá de Ramírez. ¡Baila, María! ¡Baila! Que el fandango es para ti. No te olvides que en la danza ya es un grito tus caderas; y en tu grupa vibradora, hay un pájaro, María, que grita y se desespera.
<i>Tras las huellas de María Barilla 1887-1940 (2014)</i>		Ella movía las caderas como una diosa y a cambio recibía plata pero sin mala intención, dice Avilés [...] el ambiente de fiesta, música y jolgorio en el que se desenvolvía María hizo que la gente la llamara de formas indecorosas, incluso prostituta. A ella parecía no importarle porque nunca dejó de mover sus caderas y hombros al claro de la luz diáfana de la luna de media noche mientras sonaba la banda (Movilla citado en Benavídes)
<i>María Barilla sol de media noche (2000)</i>		María de los Angeles iniciaba así su simbiosis con la música primero y con la danza pocos años después, porque afirmaban quienes la conocieron, que apenas pudo sostenerse en pie movía las caderas al son de la música. (p. 25) Cuando aprendió a sentarse, seguía los avatares de la danza con los ojos fijos en los movimientos de los bailarines y al poderse sostener en pie, movía sin concierto las nalgas en busca de los compases para el juego con la música. (p.27)
<i>Historia doble de la Costa IV: Retorno a la tierra (1986)</i>	Tenía piel oscura (le decían "trigueña", "negrita" o "india"), pelo negro ondulado que lo bañaba en cepa de plátano para darle brillo, [...]. De ojos garzos, nalgas paradas, cuatro dientes frontales forrados en oro. Con voz medio ronca por la frecuencia de su canto al planchar, en el baile y por las décimas que echaba. (p.132A)	María Barilla se meneaba de la cintura para abajo; pero en los hombros iba como bailando quieta. (p.137A)
<i>María Varilla: Mujer, mito y música (2010)</i>	Era delgada y morena, de ojos vivaces, cabello largo, en su mata de pelo dejaba caer una trenza (Emiro Naranjo).	[...] siempre escuché que era la mujer que mejor bailaba el porro en todo el Sinú, con su cuerpo erguido como una varilla, treinta y tres días seguidos, y una resistencia deslumbrante y una sensualidad perturbadora”(Mendoza Diago).
Testimonios etnográficos		María fue una famosa bailadora del Valle del Sinú y lo que la hizo famosa fue sus movimientos de caderas. (Barrendero, Montería, Córdoba 04/01/2016). Esa bailadora movía con gran esplendor sus caderas y su posición corporal era como una varilla por eso le decían María Varilla. (Amador Soto, Montería, Córdoba 09/08/2015).

EL TORO BALAY

TRANSCRIBIO. : CARLOS PAJARO

Musical score for "El Toro Balay" by Carlos Pajaro. The score is arranged for Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone, Piano, and Bass. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The Alto Sax and Tenor Sax parts are mostly silent, with some notes in the final measure. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic melody. The Piano and Bass parts provide harmonic support with chords.

ALTO SAX.
TENOR SAX.
TRUMPET IN B \flat 1
TRUMPET IN B \flat 2
TROMBONE
PIANO
BASS

Chords: C, DMIN7, G7

A. SX.

Musical notation for Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.) parts. Both parts are in 7/8 time. The A. SX. part starts with a melodic line in the first measure, followed by rests in measures 2, 3, and 4, and then a melodic line in measure 5. The T. SX. part follows a similar pattern, with a melodic line in measure 1, rests in measures 2-4, and a melodic line in measure 5.

Bb TPT. 1

Musical notation for the First Bb Trumpet (Bb TPT. 1) part. It features a melodic line starting in measure 2, continuing through measures 3 and 4, and ending in measure 5. There are rests in measures 1 and 5.

Bb TPT. 2

Musical notation for the Second Bb Trumpet (Bb TPT. 2) part. It features a melodic line starting in measure 2, continuing through measures 3 and 4, and ending in measure 5. There are rests in measures 1 and 5.

TBN.

Musical notation for the Trombone (TBN.) part. It features a melodic line starting in measure 2, continuing through measures 3 and 4, and ending in measure 5. There are rests in measures 1 and 5.

PNO.

Musical notation for the Piano (PNO.) part. It consists of two staves (treble and bass clef) with rhythmic slashes indicating a steady accompaniment. Chord symbols G7 and C are written above the treble staff in measures 2 and 4 respectively.

BASS

Musical notation for the Bass part. It consists of a single staff with rhythmic slashes indicating a steady accompaniment. Chord symbols G7 and C are written above the staff in measures 2 and 4 respectively.

A. SX. 10

T. SX. 10

3

Bb TPT. 1 10

Bb TPT. 2

TBN. 10

PNO. 10

C

D MIN7

C

BASS 10

C

DM7

4

VOZ (B)

A. SX.

Musical notation for Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.) parts. The A. SX. part is in treble clef and the T. SX. part is in bass clef. Both parts start with a measure of two notes (G4 and A4 for A. SX., F3 and G3 for T. SX.) followed by a repeat sign. The second measure of the repeat contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4 (for A. SX.) or G3 (for T. SX.). The fourth and fifth measures continue the melodic line.

15

T. SX.

Bb TPT. 1

Musical notation for Bb Trumpet 1 (Bb TPT. 1), Bb Trumpet 2 (Bb TPT. 2), and Trombone (TBN.) parts. All parts are in treble clef. Bb TPT. 1 and Bb TPT. 2 have a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. TBN. has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The third and fourth measures contain whole rests.

15

Bb TPT. 2

TBN.

PNO.

Musical notation for Piano (PNO.) part. The part is in treble clef and contains a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The third, fourth, and fifth measures contain whole rests.

15

BASS

Musical notation for Bass part. The part is in bass clef and contains a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G3 in the second measure. The third, fourth, and fifth measures contain whole rests.

A. SX.
T. SX.

Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
TBN.

PNO.

BASS

6

A. SX.

Musical notation for Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.) parts. The A. SX. part is in treble clef and the T. SX. part is in bass clef. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes have accents. The notation includes a rehearsal mark '25' at the beginning of the first measure.

T. SX.

Bb TPT. 1

Musical notation for Bb Trumpet 1 (Bb TPT. 1). The part is in treble clef and contains mostly rests, with a few notes in the second measure. A rehearsal mark '25' is present at the start.

Bb TPT. 2

Musical notation for Bb Trumpet 2 (Bb TPT. 2). The part is in treble clef and contains mostly rests, with a few notes in the second measure. A rehearsal mark '25' is present at the start.

TBN.

Musical notation for Trombone (TBN.). The part is in bass clef and contains mostly rests, with a few notes in the second measure. A rehearsal mark '25' is present at the start.

PNO.

Musical notation for Piano (PNO.). The part is in grand staff (treble and bass clefs) and contains mostly rests, with a few notes in the second measure. A rehearsal mark '25' is present at the start.

BASS

Musical notation for Bass (BASS). The part is in bass clef and contains mostly rests, with a few notes in the second measure. A rehearsal mark '25' is present at the start.

25

30

A. SX.

T. SX.

30

8b TPT. 1

8b TPT. 2

TBN.

30

PNO.

30

BASS

30

1. 2. 7

This musical score page, numbered 30, features five staves. The top two staves are for Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.), both in treble clef. The next three staves are for 8b Trumpet 1 (8b TPT. 1), 8b Trumpet 2 (8b TPT. 2), and Trombone (TBN.), all in treble clef. The fourth staff is for Piano (PNO.) in grand staff notation. The fifth staff is for Bass in bass clef. The score is divided into four measures. The first measure contains the initial notation for each instrument. The second and third measures contain repeat signs (slashes with dots) for the Piano and Bass parts, while the saxophones and trumpets have rests. The fourth measure contains two first endings (labeled '1.' and '2.') for all instruments, with a final measure rest for the saxophones and trumpets. A page number '7' is located at the top right.

A. SX. 35

T. SX.

Bb TPT. 1 35

Bb TPT. 2

TBN.

PNO. 35

BASS

A. SX. 40

T. SX.

Musical notation for Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.). Both parts start with a melodic line in the first measure, followed by rests. The Tenor Saxophone part has a triplet in the third measure.

Bb TPT. 1 40

Bb TPT. 2

TBN.

Musical notation for Bb Trumpet 1 (Bb TPT. 1), Bb Trumpet 2 (Bb TPT. 2), and Trombone (TBN.). The trumpets have rests. The trombone has a melodic line starting in the second measure.

PNO. 40

Musical notation for Piano (PNO.). The right hand has rests and a slash. The left hand has a slash. Chords F, G7, and C are indicated above the staff.

BASS 40


Musical notation for Bass (BASS.). The right hand has rests and a slash. The left hand has a slash. Chords F, G7, and C are indicated above the staff.

CORO 


A. SX. 


T. SX. 

Bb TPT. 1 

Bb TPT. 2 

TBN. 

PNO. 



BASS 

C C D MIN7

C C D M7

A. SX. 51

T. SX.

Bb TPT. 1 51

Bb TPT. 2

TBN.



PNO. 51

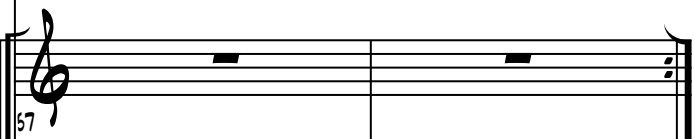
BASS 51

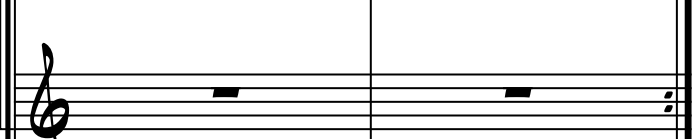
A. SX.  57

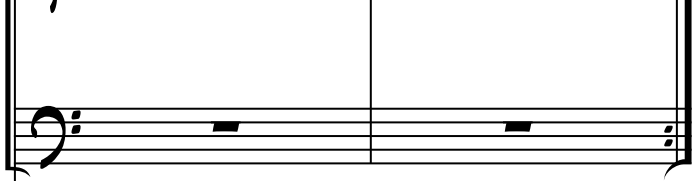
T. SX.  57

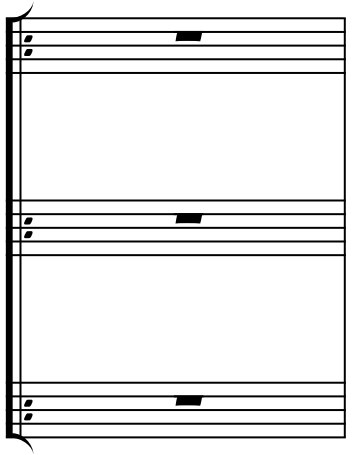
AL  SIGUE

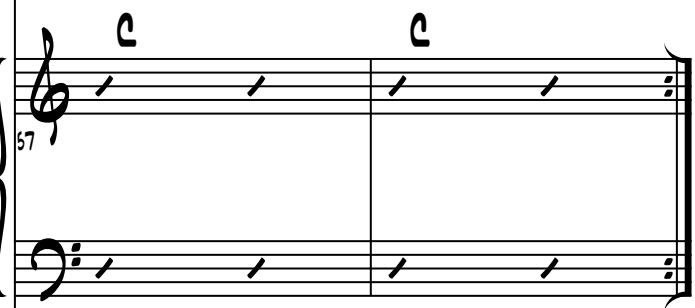
 MAMBO 

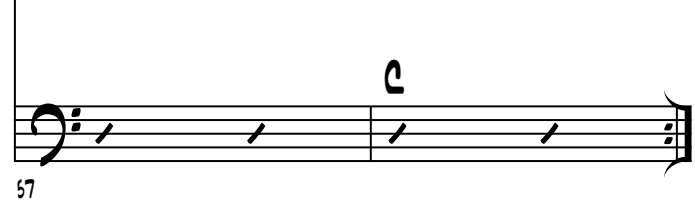
Bb TPT. 1  57

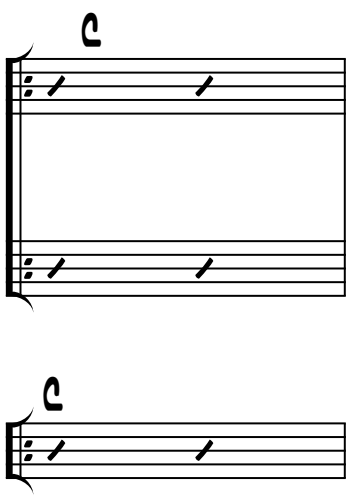
Bb TPT. 2 

TBN.  57





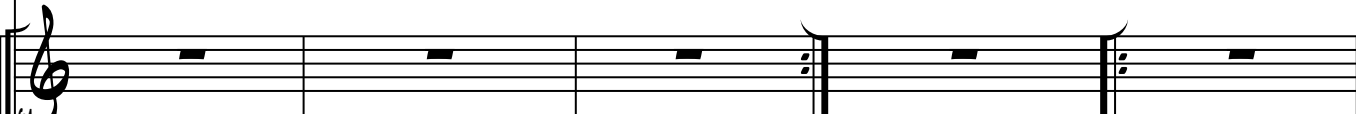

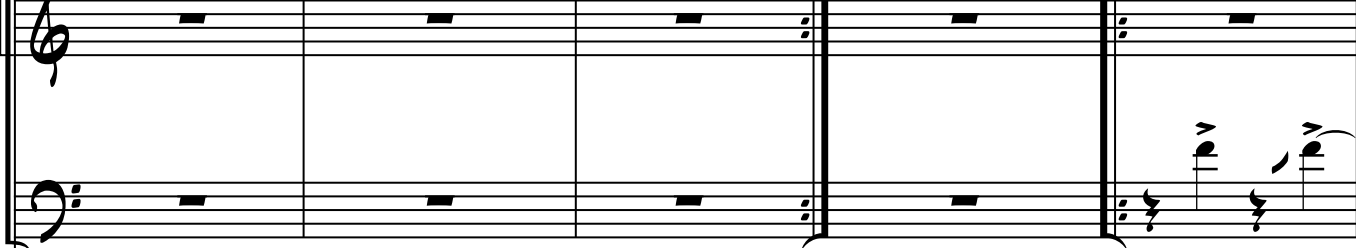
PNO.  57

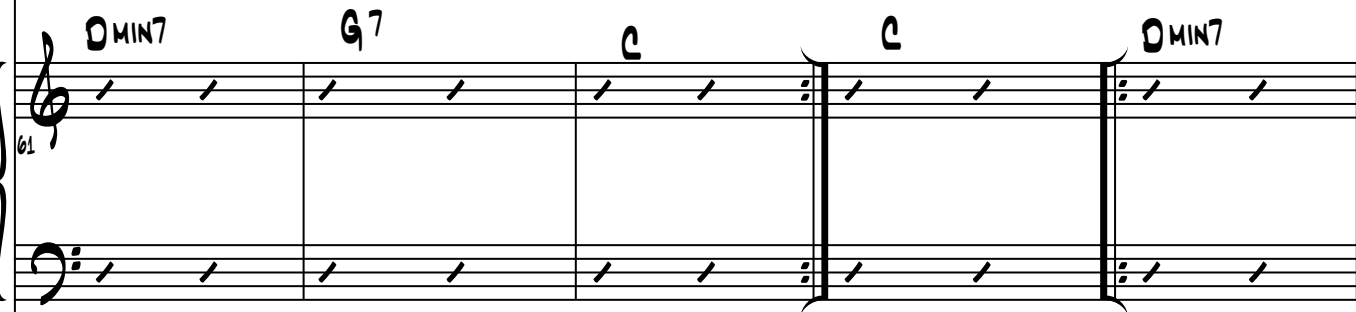
BASS  57




F

A. SX.  

Bb TPT. 1   

PNO. 

BASS 

A. SX. 66

T. SX. 66

Bb TPT. 1 66

Bb TPT. 2 66

TBN. 66

PNO. 66

BASS 66

1. 2.

G7 C C C

G7 C C C

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 14 in the top left corner. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for saxophones: Alto Saxophone (A. SX.) and Tenor Saxophone (T. SX.), both in treble clef. The next two staves are for trumpets: Bb Trumpet 1 (Bb TPT. 1) and Bb Trumpet 2 (Bb TPT. 2), both in treble clef. The fifth staff is for Trombone (TBN.) in bass clef. The sixth and seventh staves are for Piano (PNO.) and Bass, both in bass clef. The piano part is written as a grand staff with a brace on the left. The bass part has a '66' written below it. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The saxophones play a melodic line with eighth and quarter notes. The trumpets and trombone play mostly rests, with some notes in the trombone part. The piano and bass parts provide a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The piano and bass parts have chord markings: G7 and C. The saxophones have a '66' written below the first measure.

A. SX. (G) (H)

70

Bb TPT. 1

70

Bb TPT. 2

TBN.

PNO.

70

DMIN7 G7 C C DMIN7

BASS

70

DM7 G7 C C DM7

A. SX. 75

1. 2.

FINE

Bb TPT. 1 75

Bb TPT. 2

TBN.

PNO. 75

G7 C C C7 FMIN7 C6

BASS 75

G7 C C

ANEXO FOTOGRÁFICO



Imagen 1. Orquesta Los de la Cuadra en matrimonio, Centro de Convenciones, Montería.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de Campo, agosto 2015.



Imagen 2. Saxofonista de la Orquesta Los de la Cuadra, Cereté, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de Campo, diciembre 2015.



Imagen 3. Integrantes de la orquesta Juancho Naranjo, Chinú, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de Campo, julio 2015.



Imagen 4. Bailarinas del grupo danza folklóricas, Cereté, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de Campo, diciembre 2015.



Imagen 5. Ensayo de la orquesta Juancho Naranjo, Sahagún Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de Campo, julio 2015.



Imagen 6. Entrevista con el bombardinista Hernán Contreras, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, agosto 2015.



Imagen 7. Entrevista grupal con la orquesta Los de la Cuadra, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.



Imagen 8. Entrevista grupal con jubilados del parque central, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.

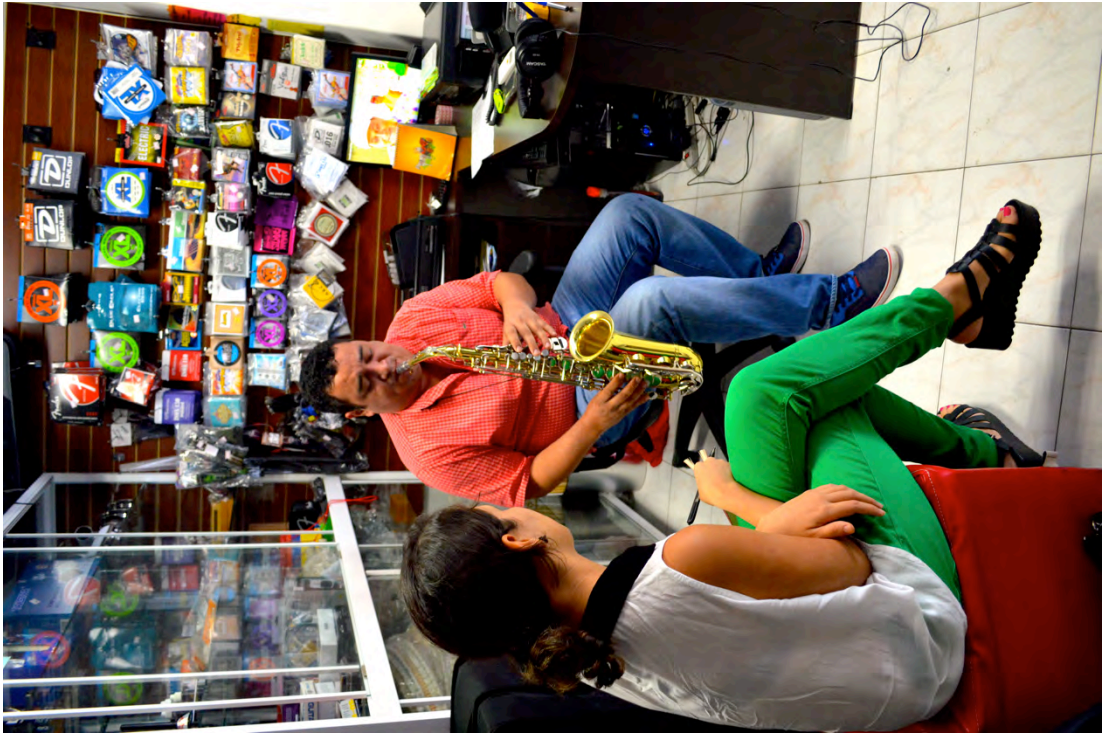


Imagen 9. Entrevista con el saxofonista Manuel Díaz, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.



Imagen 10. Entrevista con el saxofonista Julio Castillo, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.



Imagen 11. Entrevista grupal con jubilados del parque central, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.



Imagen 12. Entrevista con la directora de la orquesta Fascinación Caribe, Montería.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela. Trabajo de campo, septiembre 2015.



Imagen 13. *Planchón*, medio de transporte local, Avenida 1ª, Montería.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López, enero 2016.



Imagen 14. Catedral San Jerónimo de Montería, Córdoba.
Foto tomada por Leopoldo Flores Valenzuela, enero 2016.



Imagen 15. Chicharrón, patacón, yuca y queso amasao, El Cañito los Sábalos, Cereté, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, septiembre 2015 .



Imagen 16. Sancocho de pescado, arroz de coco y pescado frito, finca Matacanel, Cereté, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, junio 2014.



Imagen 17. Masa para la preparación de pasteles o tamales, finca Matacanael, Cereté, Córdoba.
Foto tomada por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, junio 2014.



Imagen 18. y 19. Preparación y envoltura de pastel de gallina y cerdo, Cereté, Córdoba.
Fotos tomadas por María Alejandra De Ávila López. Trabajo de campo, junio 2014.