



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

**Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas**

**El porro de los pelaos:
Sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas
pelayeras**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)**

PRESENTA

MARIA JOSÉ ALVIAR CERÓN

TUTORA PRINCIPAL

LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ (FACULTAD DE MÚSICA UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

OSCAR ANDRÉS HERNÁNDEZ SALGAR (PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA)

ANA MARÍA ARANGO MELO (UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL CHOCÓ)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2019



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.

Tabla de contenido

<i>Introducción. De cómo llegué hasta aquí: de la exclusión a la estrategia</i>	5
El germen _____	9
El problema _____	11
Apuntando a una pregunta y a una hipótesis _____	12
Objetivos _____	14
Trabajar con los pelaos: Un recuento metodológico _____	14
Estado del arte _____	22
Contenido capitular _____	27
<i>Primera parte: Poniendo piso</i>	30
I. La construcción del objeto _____	31
El contexto poscolonial nacional _____	31
Pensando desde lo decolonial _____	32
¿Y cómo han sido representados? _____	40
La colonialidad del saber: El establecimiento de los saberes modernos como verdades y puntos ideales de llegada _____	43
El desarrollismo y la educación _____	45
Formas de nombrarlos: los estudios de performance y la performatividad _____	47
La juventud y la pertinencia de la línea teórica de los Estudios de juventud _____	52
Recortando la juventud: los pelaos _____	55
Y entonces ¿cuál es su proyecto y el mío? _____	57
II. El contexto de la disputa _____	60
Colombia y el Caribe _____	60
Actualidad local _____	62
Los músicos de banda: Desarrollo social del gremio _____	63
El papel de los músicos en el entorno local _____	69
Ser joven en la región _____	72
Descripción de la disputa _____	77
Los pelaos en red _____	86
<i>Segunda parte: Los canales de la genealogía de la transformación</i>	89
III. Transculturación sonora _____	90
El Festival: posibilidades y resistencias _____	91

Los primeros casos de bandas “orquestas” _____	94
Los protagonistas _____	96
Ires y venires _____	115
Reflexión final _____	131
IV. La instrumentalización de las Políticas públicas culturales _____	136
Colcultura y el Plan nacional de bandas _____	137
La creación del Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la convivencia _____	146
Actualidad _____	159
Una mirada retrospectiva _____	161
V. La formalización en el ámbito educativo: el programa de Licenciatura en Educación básica con énfasis en Artística-Música _____	168
La educación superior en Colombia _____	170
La educación superior musical en Colombia _____	171
El caso local _____	172
El programa de Licenciatura en Educación básica con énfasis en Artística-Música _____	178
Fuerzas y resistencias _____	183
La transformación en los espacios y modos de aprendizaje musical _____	188
Para retomar _____	198
<i>Tercera parte: El momento de los pelaos.....</i>	202
VI. Quiénes son y qué hacen _____	203
Trayectorias y espacios de desarrollo _____	206
Las mujeres en las bandas _____	214
Héroes y aspiraciones _____	217
Contradicciones, tensiones y posturas _____	218
VII. De herencias y transformaciones _____	223
Lo sonoro en sus manos o sus manos <i>en</i> lo sonoro _____	224
Propuestas y novedades: ¡lo armónico! _____	227
Otros aspectos _____	235
La auto censura _____	240
Reflexiones sobre lo sonoro _____	243
¿Y qué está sucediendo <i>con</i> la música? _____	245
Para retomar _____	252
<i>La estrategia anfibia: operando la sofisticación. Discusión y conclusiones</i>	254

Referencias	266
Discografía _____	280
Índice de imágenes _____	281
Índice de cuadros _____	282

Introducción. De cómo llegué hasta aquí: de la exclusión a la estrategia

Hace algo más de 10 años llegué por primera vez a San Pelayo, un pequeño pueblo cerca de Montería, la capital del departamento de Córdoba, en el Caribe colombiano, después de un largo tiempo de escuchar historias y músicas venidas de un horizonte que entonces solo podía imaginar, pero que por alguna razón me resultaba fascinante.

Con las herramientas que me daban un oído suficientemente ingenuo y una incipiente experiencia en viajes fuera de Bogotá, donde crecí, me enfrenté a un universo desconocido que rápidamente me hizo entender que en mi país había formas de ser, de hablar, de comer, de tratarse, de sonar, de bailar y de ser feliz tan diversas y complejas, que lo único que podía hacer era escuchar y aprender, mientras me maravillaba con unas piezas que al principio me sonaban todas igual y cuya construcción tímbrica me llegaba como una avalancha, pero que lentamente empecé a saborear con el detalle que merecía su finísima construcción, al mismo tiempo que espontáneamente florecían en mí un gusto y un afecto que no tienen fin.



Imagen 1. Banda San José de Tolúviejo. Festival Nacional del Porro. San Pelayo, 2009

Poco a poco también entendí que el término “banda pelayera” no era del gusto de todos los músicos y en general de la gente que venía de otros municipios, por constituir una relación única de la dotación instrumental con un lugar como San Pelayo. Sin embargo, a través de mis indagaciones, pude ver que efectivamente ese municipio se ha construido como la cuna de la práctica gracias a un mito fundacional cuyo núcleo se fundamenta en la existencia de los primeros talleres musicales en los que ciertas prácticas venidas de grupos musicales diversos (particularmente de la música de gaitas, del bullerengue¹, de las bandas marciales y civiles, y de las enseñanzas de algunos maestros cubanos) se conjugaron para dar impulso a la creación del Porro palitiao como género nuclear del sistema y de una serie de piezas que se consideran fundantes, mismas que fueron creadas durante los primeros años del siglo XX (Fortich, 2013). Sin embargo, la incomodidad con el calificativo “pelayera” deja ver que en realidad no hay consenso acerca del lugar en el que se originó la práctica y que, además, a lo largo de su desarrollo estas bandas se han establecido en muy diversos lugares de la región, incorporando tanto repertorios como estilos que no necesariamente se relacionan con aquel espacio fundacional.

Cuando empecé a ir, el Festival Nacional del Porro se organizaba en la cabecera municipal, en un espacio amplio con unas condiciones modestas pero de espacio adecuado al que accedían muchos turistas y gente del pueblo para escuchar durante cuatro días a las bandas procedentes de varios lugares de las sabanas de Córdoba y Sucre, una subregión del Caribe colombiano donde la práctica se ha difundido y tiene su epicentro. Pero junto a ellas, aparecían también espontáneamente bandas venidas del sur de los departamentos de Bolívar y Atlántico, e incluso del centro del país, como algunas de Cundinamarca, que no tenían en ese momento la intención de ganar –aunque participaban en los concursos-, sino de aprender. En ese entonces resultaba impensable que una de esas bandas “cachacas”² tuviera la posibilidad de ganar, porque evidentemente no tenían el sabor de las propias

¹ El bullerengue es un género musical que pertenece al complejo de los bailes cantados. Se caracteriza por el uso de prácticas responsoriales entre un cantante principal y un coro, apoyados únicamente por instrumentos de percusión.

² “Cachaco” es una expresión con tinte despectivo que designa a las personas que no son costeñas, en especial a los nacidos en la región centro-andina del país.

bandas pelayeras, pero esa situación fue cambiando con el tiempo gracias a las constantes visitas de los músicos foráneos y también del intenso intercambio de información a través de diferentes plataformas en internet. Sin embargo, esta diferencia desde el inicio fue para mí la muestra de que las bandas locales, a diferencia de las que venían de otras regiones, tenían actividad constante a lo largo del año en ocasiones que incluían las corralejas, las fiestas patronales, los eventos de celebración del ciclo de vida y algunos conciertos civiles, a diferencia de aquellas de otros lugares que solo se organizan para participar en los concursos. Además, para las locales, la participación en festivales y concursos tiene una increíble importancia en la búsqueda de reconocimiento por el prestigio que implica ser nombradas como ganadoras, lo cual les augura una actividad laboral más intensa. Es así como entendí que ese Festival y otros constituyen también un lugar de encuentro importante para los músicos, que componen un gremio de impresionante unidad.³

A lo largo de los años empezaron a hacerse conocidas para mí las caras de los músicos que conforman las bandas. Entre ellos trompetistas, trombonistas, bombardinistas, clarinetistas y percusionistas que tocan platillos, redoblante y bombo. También empecé a familiarizarme con el Porro (hay que decir, Porro de banda⁴), un complejo genérico que privilegia la música instrumental y en el que las estructuras se basan en la sucesión de secciones protagonizadas por diferentes cuerdas instrumentales y se refuerzan con patrones rítmicos que se repiten para estabilizarse en el baile, práctica que está directamente ligada a esta música por su carácter mayoritariamente festivo. Además, durante esos años también fui testigo del posicionamiento de la tuba como instrumento imprescindible para las bandas en concurso, cosa que al inicio de la década del 2000 estaba todavía en vías de realizarse, y de una suerte

³ Para profundizar acerca de las ocasiones performativas y otros elementos que permiten conocer con más detalle la conformación de este sistema musical, recomiendo leer mi tesis de Maestría *Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: Análisis de lo tradicional a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia*.

⁴ El término Porro designa diversos géneros y estilos interpretativos que a lo largo y ancho de la costa Caribe son protagonistas de varias prácticas y dotaciones instrumentales. Por eso es importante decir que el Porro al que me referiré a lo largo de esta tesis es un complejo genérico que se relaciona íntimamente con el formato de la banda pelayera y que incluye al Porro palitiao como género nuclear, pero también al Porro tapao, el fandango, la puya, el paseo, el mapalé y otros géneros que se conjugan en su práctica.

de homogeneización hacia estilos dirigidos por el criterio de la afinación y el control del sonido.

Particularmente recuerdo que me dio gusto observar en esos primeros años a muchos niños, niñas y jóvenes que hacían parte de las bandas juveniles e incluso de las de mayores, así como gran cantidad de niños participando en los desfiles y en muestras espontáneas de baile. El hecho resultaba para mí, a primera vista, una muestra de que la continuidad de la práctica estaba asegurada y me hacía preguntar, desde entonces, por qué esta música era tan poco conocida en otros lugares del país, si lo que yo observaba era una impresionante cantidad de bandas haciendo un magnífico trabajo que se expresaba en la competencia entre ellas durante el concurso.

Rápidamente el gusto que inició por el Festival, se fue ampliando hacia otros espacios y así empecé a aprender que además de las bandas de 17 o 18 músicos que se presentan en los concursos, hay también formaciones más pequeñas que se denominan “combos”, los que pueden llegar a tener solamente siete músicos (uno de cada cuerda) y son los que más comúnmente se encargan de amenizar las fiestas pequeñas e informales.

Y así fue que poco a poco el Porro se convirtió en parte esencial de la banda sonora de mi vida y las visitas a la región fueron cada vez más frecuentes. Por eso, y aprovechando la feliz circunstancia, propuse realizar mi proyecto de investigación para la Maestría con un análisis de los imaginarios alrededor de “lo tradicional” en la música de estas bandas, encontrando no solo las formas en las que se conformaron sino también las maneras en las que operan para dar lugar al establecimiento de un lenguaje en común y de la posibilidad de mantenimiento de los vínculos sociales (Alviar, 2015).

Al terminar esta etapa y continuando con mi interés por construir especialmente con los músicos de la región una reflexión en la que estaba involucrada mi propia vida, decidí empezar a plantear un problema de investigación para esta etapa doctoral, desde una cercanía aún más fuerte con los músicos que rondan mi edad, a quienes he decidido llamar “los pelaos” usando un término local que denota juventud y con el cual se les designa en el entorno cercano, pero que además me sirve para construir una categoría generacional. Ellos, entonces, se han convertido en importantes aliados para hacer florecer nuevas e

interesantes reflexiones en torno a lo que está sucediendo al interior de su práctica desde posturas activas y diversas.



Imagen 2. Bombardino esperando la procesión

El germen

A partir de mi propia experiencia, y de la decisión de trabajar con los pelaos de las bandas, empecé a identificar una serie de “quejas” que se referían especialmente a ser o no ser tal o cual cosa, no tener, o no acceder con respecto a alguien que sí lo hacía. Desde ahí todo parecía indicar que se pensaban en desventaja ante otros que sí tenían lo que ellos no. En este sentido, se hablaba de músicos de otros géneros, en especial los del Vallenato y los de las orquestas tropicales; así como también de jóvenes universitarios de ciudades grandes e incluso de Bogotá, y también se mencionaban músicas atadas a regiones particulares con difusión nacional, así como aquellas que han incursionado en mercados comerciales.

En ese momento reevalué lo que recientemente había planteado sobre “lo tradicional” y me di cuenta que, de cualquier forma, había un trabajo de parte de ciertos personajes del entorno, en especial de los investigadores locales, para dibujar a los músicos como tales, al menos desde los significantes más comunes asociados al término. El trabajo consistía en

operaciones como buscar conexiones remotas con prácticas “ancestrales”, crear un mito fundacional, fundar un festival y difundir ideales de conservación. Por otra parte, desde las políticas públicas, o al menos desde la postura del Ministerio de Cultura, se hacía claro que las bandas pelayeras eran tradicionales, pero no tanto, cosa que se puede observar cuando en su definición expresa

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

Paralelamente, se hacía claro que la presencia de este tipo de bandas generaba problemas por ejemplo en la inclusión a los planes del mismo Ministerio dirigidos a las bandas, por un lado, y a los grupos de músicas tradicionales, por el otro.

Me di cuenta entonces que ser tradicionales implicaba para ellos un enorme trabajo de homologación a instancias nacionales y de esferas translocales; pero además que ese trabajo estaba dirigido hacia intereses muy diversos, tanto de instauración de vocabularios comunes (para nosotros) como de “explotación” narrativa del estatus.

En todo caso, desde ese momento sentí que la categoría “tradicional” estaba tan construida, que empezaba a generarme problemas. Al mismo tiempo observé que esos con quienes se comparaban para describir su desventaja no eran siempre sujetos del tipo blanco/moderno/liberal por lo que empecé a ver que no siempre se pensaba en relaciones de poder tan “evidentes” del tipo colonizador-colonizado. Parecía haber entonces una sensación de desventaja desde diversos puntos, materializados en quejas también muy diversas, lo cual llamó mi atención por la forma en la que recuerdo que se habían expresado sobre sí mismos, especialmente los jóvenes, desde que los conozco.

Así fue como los reclamos se convirtieron para mí en una posibilidad metodológica que, lejos de hacerme encasillarlos en un ambiente de penumbra, me permitió observar una exclusión desde su propia experiencia, haciéndome explorar desde allí las interesantes y diversas posturas que toman desde su construcción personal y colectiva como generación

El problema

Con esto en mente, construí el núcleo del problema de mi investigación alrededor de un quiebre generacional particularmente observado en el departamento de Córdoba que está demarcado por la aparición de ciertas formas de hacer la música por parte de los jóvenes que he mencionado, pero también, y sobre todo, nuevas formas de concebirse profesionalmente como músicos y socialmente como trabajadores de la música. Debo decir que los pelaos han marcado una importante ruptura con respecto a los mayores y representan una indudable influencia para los que son aún más pequeños. Esta ruptura ha dado lugar al establecimiento de un campo de disputa que toma la forma de una negociación o debate, más que de un conflicto, puesto que se desarrolla siempre en un ambiente de lazos afectivos entre colegas y amigos, y se aferra al respeto y la admiración profesados hacia los mayores. Así pues, lo que está en deliberación allí es la autoridad, reflejada en la toma de decisiones acerca de las formas de hacer música por parte de quienes dirigen las bandas y la posibilidad de que ella llegue a los públicos de manera efectiva.

Propongo pues que las acciones de los pelaos se encarnan en transformaciones que están sucediendo performativamente *mientras* el porro sigue sonando en las manos de su generación, que durante los últimos años ha venido marcando una tendencia que se convierte ahora en ideal y directriz para el sistema musical, retroalimentando así las prácticas de otros actores.

Para el caso que me compete en esta tesis, construí la noción desde la perspectiva de los actores entendiéndola con referencia a la aparición de elementos que denotan novedad en las prácticas musicales. Lo novedoso surge entonces como rasgo que distingue lo que hacen los pelaos de “lo tradicional” y se instaura en el centro de la disputa, misma que suele ser señalada especialmente desde ámbitos de autoridad como el círculo de investigadores locales y el de directores y compositores de la generación anterior.

Pero, a pesar de que en el discurso oficial se señala a los pelaos como responsables de la instauración de estas prácticas novedosas, me propuse demostrar que su aparición no fue radical. Por el contrario, éstas han aparecido paulatinamente y bebido también de lo que

han hecho las generaciones pasadas. Por eso retoman las propuestas que han desarrollado otros y avanzan sobre lo avanzado. Su tránsito se convierte en un camino de ida y vuelta que no deja nunca de reconocer lo local -situación que se observa prominentemente en el discurso verbal- pero que busca ranuras de salida, y que se vincula con algunas de las herramientas heredadas del auge del folclorismo que, sin embargo, tienen unos alcances bastante más complejos.

Apuntando a una pregunta y a una hipótesis

Al iniciar el proceso me pregunté, desde lo más profundo de mi afecto, por qué los pelaos, seguían tocando porro -aun cuando fuera un porro “diferente” o “novedoso”-, mientras expresaban ciertas inconformidades desprendidas de desventajas en comparación con otros. Después, adentrando en más cuestionamientos y con la reflexión que me permitió el campo, observé que para las otras personas de su entorno resultaba muy importante marcar la diferencia y cuestionar su quehacer; entonces me pregunté ¿por qué a ellos les resulta útil pensarse como sujetos dinámicos, pero por qué, además, resulta conflictivo para los demás que ellos lo hagan? Es decir, ¿por qué, en términos locales, hacer cosas “nuevas” en la música se observaría como un problema? Al mismo tiempo empecé a observar que a los pelaos les resultaba sumamente importante presentarse discursivamente como músicos atados a una tradición y entendí que las novedades musicales de las que se habla tienen un origen que supera su propia práctica y que ellos, en realidad, son protagonistas de un momento en el que varias circunstancias se han conjugado para dar un giro al sistema, giro que ellos han asumido y aprovechado.

Por ello, y con todo esto en mente, he llegado a un cuestionamiento que parece envolver la problemática que me preocupa: ¿cuáles son las estrategias que usan los pelaos para asumir y hacerse parte sustancial de un proceso de renovación musical mientras lidian con la contradicción que supone presentarse como sujetos dinámicos sin esconder su interés por mantenerse estrecha y convenientemente atados a una tradición que los define?

Establecí una hipótesis de trabajo inicial alrededor de la idea de que las novedades que pudiera estar observando en lo sonoro no serían las más importantes o quizás las más

radicales, puesto que los jóvenes protagonistas de la transformación asumirían estrategias finamente construidas para responder a su necesidad de presentarse como sujetos creativos que van al ritmo de un mundo en un movimiento cada vez más acelerado, sin tener que huir de su interés por la reproducción de un sistema musical del que hacen parte y que consideran espacio sustancial de su posibilidad de construcción identitaria. Más aún, a lo largo del trabajo de investigación tuve que ahondar en una hipótesis que me permite finalmente proponer que su estrategia estaría basada en el aprovechamiento y la potenciación de una condición de anfibiedad, concepto que trabajaré en detalle más adelante, en la que se haría viable diversificar sus posibilidades propiciando así la configuración de nuevas maneras de hacer música y de performarse como sujetos mientras la hacen. Y así, desde allí, los pelaos estarían enmarcando su hacer en una contundente respuesta al dominio epistemológico basada en la adopción de lenguajes legitimados que permite, a su vez, un rebasamiento del tipo de construcción discursiva purificada propia del discurso moderno.

Así, la intención de desmarcarse de los extremos de las construcciones duales modernas/coloniales tiende a converger en un gran eje transversal cuyos polos dependen de una forma de gestionar la diferencia basada en operaciones sutiles pero certeras. Observo entonces una potenciación de la condición anfibia enmarcada esencialmente en el eje Tradicional-Moderno como gran articulador de una serie de tensiones que están signadas por la diferencia colonial, y cuyos extremos no son homogéneos ni unívocos, sino que se sitúan en contextos particulares y se encarnan tanto en las prácticas como en los deseos de los jóvenes músicos de las bandas. Es así que, por ejemplo, prácticas vinculadas con la tradición de la academia musical occidental (como la especialización y el virtuosismo), comparten espacio en el ideal moderno con la distribución a nivel global y la circulación en medios masivos; ideas que bien pueden ser leídas dentro de los ejes Empírico-Académico y Local-Global, respectivamente. Sin embargo, y a pesar de que estos ejes se engranan de maneras diferentes con el gran eje que he planteado anteriormente, comparten la característica esencial de una búsqueda por establecer canales de comunicación con esferas que desafían las difusas fronteras de lo que ha sido construido como propio, para darle

sentido a todo cuanto sea útil para entrar en diálogo con otros y hablar sin miedo desde una naturaleza dinámica y en transformación. Transitar como anfibios se convertiría al parecer en una estrategia que desafía la lógica estaticista bajo la premisa del diálogo.

Objetivos

El objetivo principal de la tesis es, pues, analizar las formas en las que los pelaos músicos de las bandas peleras asumen y se hacen protagonistas de un proceso de transformación localmente declarado que se proyecta en la observación de un quiebre generacional.

Específicamente, entonces, me propongo por un lado hacer un seguimiento a las condiciones que antecedieron el cambio y generaron los canales de transformación, mientras que por el otro analizo en detalle aquello que se considera novedoso *en* la música y *con* ella, para encontrar una línea argumentativa que me permita entender el fenómeno en su complejidad y proponer una lectura capaz de dar cuenta de lo que está sucediendo.



Imagen 3. Banda Nuestra Generación de Mangelito. Festival Nacional del Porro, 2017

Trabajar con los pelaos: Un recuento metodológico

Uno de los momentos claves para la construcción de mi objeto fue la estadía durante una semana en el funeral de la abuela de mi casa en San Pelayo, la casa de la familia que mi

papá me presentó cuando fui la primera vez diciéndome “ella es tu tía y él es tu primo...”. Varios días de mucho silencio en un ambiente de profunda tristeza y reflexión durante noviembre de 2015 que me permitieron evaluar mi propio lugar en ese lugar, y hacer propia la proyección a futuros posibles que me ubicaban justo ahí. Así fue como entendí que estando allí, además de estar haciendo un doctorado, estaba haciendo mi vida.

Y fue solo unos meses después que me atropelló el amor, como si la vida respondiera a mi ingenuo deseo de construirme y encontré en uno de esos músicos que tanto me interesaba, pero que además era mi amigo hace ya varios años, la complicidad suficiente para que el universo nos diera no una, sino dos bebés, que me saludan cada mañana con el amor de quien se reconoce en una mirada.

Por eso, estoy segura de que para posicionarme en un lugar que me permitiera realizar las reflexiones que se encuentran en esta tesis, tuvo que suceder mucho más que lo que en etnografía “tradicional” se podría denominar trabajo de campo. Sin la intención de negar la existencia de espacios sagrados como las entrevistas, debo decir que una de las cosas que se hizo clara para mí desde el inicio de esta investigación es que ese “campo” era siempre una continuidad de mi propia vida, pues en él no solamente estaba indagando algunas cosas que me permitirían escribir una tesis, sino que además estaba conociendo más profundamente a personas que están atadas a mí por diversos lazos afectivos y afianzando relaciones que, por encima de cualquier cosa, estaban demarcando mi vida propia.

Y es que los músicos que entrevisté y la gente con la que compartí son, por ejemplo, amigos de mi papá, en el caso de los músicos de mediana edad y mayores; o amigos de mi esposo, en el caso de los pelaos, que son los protagonistas de mi interés. Pero son también personas que hacen parte de mi familia, son vecinos de la que llamo “mi casa” en San Pelayo, son amigos de mis amigos. Finalmente son mis amigos: personas que he visto ganar y perder, componer y competir, florecer y desarrollarse al mismo tiempo que yo he crecido durante un poco más de una década, que conocen a mi familia y verán crecer a mis hijas.

Pero fue entre 2016 y 2017 que tuve dos estadías en la región de alrededor de cuatro meses (las más largas que había tenido hasta entonces), además de las vacaciones de diciembre que desde hace años disfruto allá, para hacer un trabajo de campo formal. En ese tiempo

logré visitar a amigos de muchos años pero también conocer a personas que aun estando muy cerca de mi círculo no tenía referenciadas. No puedo negar que la formalidad de las entrevistas me sirvió, en la mayoría de los casos, para hablar detalladamente sobre temas que en conversaciones informales resultaban superficiales. Por ejemplo, pude conocer con cierto orden (por supuesto no riguroso) sus trayectorias de vida, u observar partituras de las composiciones de los pelaos hablando de lo que ellos mismos trabajaron allí.

Pero en ese tiempo, además, nada más emocionante que ir a los pueblos de la región, algunos de los cuales no había conocido, aventurándome en los buses intermunicipales y las motos que trabajan como taxis para llegar a las casas de los músicos o a los parques y restaurantes donde tuve algunos encuentros. Allí, además de ver trofeos y fotos encumbrados en las paredes, pude conocer a sus padres, sus esposas y sus hijos, personas que difícilmente hubiera visto en ambientes de trabajo o estudio en donde más comúnmente los veía, y enterarme, por ejemplo, de relaciones familiares o de vecinazgo entre ellos, además de recibir de su parte la hospitalidad propia de quien acoge a un invitado especial. Nunca faltó la comida ni la hamaca para sentirme tan bien atendida en ambientes diversos pero con el cariño como elemento en común. Así fue como en cada ocasión me maravillaba al comprobar que cualquier persona de los pueblos que visitaba me llevaría a la casa de quien buscaba solo con mencionar su nombre, o mejor, su apodo, y su oficio. “Me lleva donde El Cuba, el trompetero”, y sin decir sí ni no, el señor del mototaxi afirmaría con la cabeza para conducirme sin equívoco.

Muchas situaciones resultaron claves para mi reflexión. Por ejemplo, sin decir que haya sido una gran sorpresa, pero sí una confirmación, observé que las casas de los músicos, que suelen albergar dos o tres generaciones, eran en su gran mayoría construcciones humildes que, comparadas con los lujos de algunos de sus vecinos, demuestran la posición de clase que históricamente los ha dejado en cierta desventaja respecto de otros trabajadores. Y es que un día, un mototaxista que me llevaba donde un músico frenó justo en una casa moderna y recién construida y yo, debo decir con pena, que me sorprendí. Y entonces me dijo “es la de en frente”. Claro, me había dejado ahí para aprovechar la sombra. Sin embargo, pude confirmar también que muchos de los pelaos que tienen ya trabajos fijos

han logrado, efectivamente, mejorar su nivel de vida en términos de acceso a ciertas comodidades como renovar la casa de sus padres o incluso construir casas propias aparte de la de ellos y comprar motocicletas y carros.

Pero, por otro lado, pude ver también que ser mujer y adentrarme aún más en un gremio casi completamente conformado por hombres, resultaría tanto sospechoso como curioso para algunos. Durante mis entrevistas tuve que presenciar comentarios sobre la visita de una mujer en casa de los músicos que, por supuesto, levantaba sospechas, e incluso tuve que renunciar a la intención de entrevistar a un pelao que me invitó a su casa una noche que su esposa no estaba. Pero al mismo tiempo pude percibir la emoción de muchos al encontrar una mujer músico con quien interlocutar sobre temas que no suelen estar en los intereses de aquellas que los rodean. Por eso me miraban con asombro cuando podía conversar con solvencia sobre los porros, los compositores, los otros músicos, e incluso sobre las versiones oficiales del origen del porro que, por sorpresa, conozco más que ellos mismos. Y claro, es que esas versiones las discuten otros: los investigadores, en espacios en los que pocas veces ellos son invitados y hacia los que, además, demuestran poco interés. Pero en fin, sin perder de vista lo que la formalidad de las entrevistas pudiera haber hecho para esconder o “limpiar” ciertos aspectos, no solamente por tener encendida una grabadora, sino además por ser la esposa de un músico de su gremio (algunas veces su amigo), se hacía necesario mantener un proceso de escucha abierto inmerso en mi propia reflexividad (Guber, 2001) que, debo decir, se fundía en la complicidad de esos momentos. Más aún, las conversaciones terminaron, casi siempre, en entrevistas de doble vía en las que sin darnos cuenta estábamos de repente compartiendo nuestros pasados y experiencias. Por supuesto, con los pelaos la situación fue particular, pues con ellos fue inevitable comparar nuestro paso por la universidad (la de ellos en Montería y la mía en Bogotá), haciendo énfasis en lo importante que es, para el momento actual, tener un título de maestría. En particular, me resultó dicente el hecho de que ellos se mostraran interesados en seguir estudiando, aunque reconociendo que hacerlo en Colombia es muy difícil. Pero, en definitiva, quiero pensar que nuestros encuentros hicieron también que ellos vieran en mí un espejo gracias al que pudieron imaginar sus futuros posibles. Mientras

tanto, yo imaginaba el momento en el que, como a ellos, mis hijos me hicieran pensar dos veces antes de salir a trabajar lejos de la casa; momento que ya llegó.

Pero quien escuchara las grabaciones de nuestras entrevistas podría ver en la intención de algunos de los pelaos una forma de salida con el plan de que alguien, en algún momento, conociera su trabajo por fuera de su círculo local, como si yo pudiera ser la mensajera de su talento. Y es que ellos sabían bien con quién estaban hablando. Más aún, las entrevistas se convirtieron en un espacio dominado por ellos pues les permitió apropiarse del diálogo en los términos de su propia habla, obligándome a mí a hablar en su estilo. Y es que, siguiendo a Mario Rufer (2012), ellos saben bien que el vínculo se convierte en espacio de torsión en la medida en la que les permite apropiarse de un lenguaje y con él de un género verbal como la entrevista que se supone de una formalidad propia de ámbitos académicos. Por eso sus palabras, que incluyeron todo tipo de expresiones regionales fundidas con términos teórico musicales y experiencias de vida, se conjugaron en la forma de construir su discurso (no solamente verbal) con la serenidad y la nobleza que he percibido siempre en la gente del Sinú. Y es así como en una lectura desde la distancia observo que tanto las entrevistas como las mismas conversaciones informales les sirvieron para desestabilizar una relación de poder y administrar su diferencia, y al mismo tiempo, sin ningún problema, tratar conmigo asuntos que se escondían en la obvedad, usando la complicidad de quien sabe de qué se está hablando. Así fue como conversaron conmigo, por ejemplo, sobre sabor de las improvisaciones en el porro, que no necesitan prescripción ni explicación. Los silencios, entonces, se convirtieron en explicaciones tácitas en las que muchas veces me dijeron “tú ya sabes esto, no te lo tengo que decir”, y entonces, aun cuando volviera a preguntar, era imposible fingir la ingenuidad indicada en las instrucciones tradicionales para un entrevistador, simplemente porque ellos sabían bien qué sé yo.

Un buen ejemplo es lo que me sucedió con Jhonatan Hoyos, el “pájaro loco”, quien con estas palabras me explicó su estilo para componer: “Antes el porro se suponía que era Tónica-Dominante pero no precisamente todo puede ser Tónica-Dominante y eso tú como ya profesional de la música me entenderás. El porro se da para muchas cosas más”. Así me expresó que está enterado no solamente de mi perfil profesional sino además de mi

conocimiento específico sobre el Porro, haciendo explícito que había entre nosotros un punto de partida sólido para empezar a conversar.

Pero, a pesar de todo lo dicho, tengo el convencimiento de que mi trabajo de campo fue mucho, pero mucho más que esas entrevistas y esos meses de estadía formal. Mi reflexión fue enormemente alimentada por mi propia experiencia de años en la región, escuchando, conversando, bailando y observando a músicos y otras personas, que se han metido en mi corazón a través de mi insaciable empatía, que considero característica de mi personalidad pero también del trabajo que he hecho conmigo misma sobre la importancia de la escucha atenta, detallada, respetuosa, emocional y afectuosa. Una escucha que se instaura en las llamadas metodologías horizontales, que son esencialmente metodologías no coloniales que, como plantean Sarah Corona y Olaf Kaltmeier (2012), “reivindican el *sumaq qamaña* o buen vivir, en contra de los modelos neoliberales-capitalistas” (p. 28) pues buscan que las dos partes lleguen a nuevas miradas de manera conjunta. Y es que en este caso sé bien que si en algunos asuntos no llegamos a reflexiones conjuntas, sí movilizamos nuestros pensamientos hacia nuevos horizontes.

Y aunque todo esto suene muy romántico, debo decir que el ejercicio no fue fácil. Estar tan involucrada con el objeto que yo misma construí desde el interior de relaciones que me afectaban profundamente, me hacía difícil encontrar la perspectiva amplia que necesitaba para llevar a cabo ciertas reflexiones y me hacía sentir el miedo de quien se inserta en un campo disciplinar que fue construido sobre la diferencia y en el que, todavía hoy en día, resulta difícil escapar de la violencia que significa hacer un ejercicio de representación. Entonces tuve que apostarle a una propuesta metodológica horizontal, que es potente en la medida en que “es horizonte ejercido, explicitación y denuncia en los procedimientos de escritura” (Rufer, 2012, p. 78). La tesis, pues, se convirtió en mi propio ejercicio performativo en el que le apuesto a un desplazamiento de los sentidos que han designado a los músicos de banda, y en particular a los *pelaos* con quienes trabajo, para abrir con ello nuevas fisuras en las formas en las que son observados a lo lejos, pero sobre todo en sus propias maneras de pensarse y actuar.

Al respecto, me sorprendió saber que cuando a mi esposo uno de sus amigos le preguntó qué ganarían ellos del trabajo que yo hacía, en una de las típicas preguntas que nos hacemos todos con respecto a las ganancias de un lado y de otro, él le dijo que no hay productos como los que se imagina, pues más bien “ahí se está escribiendo nuestra historia”. Y sé bien que no pensaba en la historia como versión oficial, ni tampoco (solamente) en la legitimación que implica el signo académico, sino sobre todo en una tesis que se constituye en espacio de encuentro de las experiencias de personas que compartimos intereses y trayectorias, y con quienes en la mejor intención hablo aquí. En el proceso, entonces, tuve que encontrar la forma de perder el miedo y buscar en mi escritura la forma precisa para reconocer la naturaleza situada de aquello que construyo en mis palabras, y finalmente comprender que, como plantea Donna Haraway (1995), “ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas” (p. 17) y su reconocimiento es la única forma posible de crear conocimiento a partir de la toma de postura desde la parcialidad.

Mi postura, pues, se encarna en la experiencia de una etnografía afectiva, que puede bien inscribirse en el giro afectivo del que habla Leonor Arfuch (2016), giro que ha puesto el foco en lo emocional, lo sentimental y lo subjetivo en consonancia con un afloramiento de lo afectivo en las sociedades contemporáneas, y que ha ido tomando importancia en los últimos años en especial en el mundo anglosajón. De manera particular, me inclino a hacer eco de la pregunta sobre “la pertinencia, para las ciencias sociales, de la separación entre lo emocional y lo cognitivo o intencional... [Preguntándome] si en verdad podemos pensar que las reacciones emocionales sean meramente corporales, sin investidura significativa, o a-significantes” (p. 252). Este asunto tiene todo que ver con la construcción de mi objeto que, como se verá a lo largo de esta tesis, plantea una superación de lo meramente racional a través de la figura del sujeto sentipensante, con la que no solamente reflexiono sobre los pelaos de las bandas pelayeras, sino que también identifico mi propio trabajo.

Para finalizar este apartado, resulta imperioso hacer un breve recuento de las personas a las que entrevisté, para facilitar al lector la comprensión de sus aportes. Para ello, enlistaré sus nombres asociados a las temáticas sobre las que conversamos.

Para empezar, si bien hablaré detalladamente de cada uno de los pelaos con los que trabajé y a quienes entrevisté en varias ocasiones, es importante nombrarlos desde ahora: Juan Carlos Jiménez, Luis Manuel Guzmán, Luis Fernando Muñoz, Omar Rodiño, Eder Luis Sánchez, Jamer Corcho, Yoel Ramos y Jhonatan Hoyos. Para completar el panorama de la labor de los pelaos, también me sirvió mucho conversar con Eduar Soto, Rafael Benítez, Fabio Santos, Juan Gabriel Naranjo, Servio Angulo, Alejandro Niño, Juan José López, Miguel Ángel Espitia, Alex Montes, Hildanis Corcho y mi pareja: Jorge Luis Corcho.

Los maestros de mediana edad en cuyas palabras encontré el sustento para comprender los términos de la disputa fueron Rafael Pérez, Bruno Bello y Hernán Contreras. Para trabajar este asunto también entrevisté a los más destacados maestros de la generación anterior, particularmente a Dairo Meza, Miguel Emiro Naranjo y Rafael Genes. Otros músicos mayores que me ayudaron sobre todo a reconstruir la vida de importantes maestros fallecidos, fueron José Dionisio Soto de Momil; Dagoberto Contreras de Chochó y Rafael Coy de San Pelayo.

Por otra parte, para trabajar el tema de las políticas públicas, hablé con personas que fungieron como funcionarios de Colcultura y del Ministerio de Cultura: Oscar Alviar, mi papá, que fue coordinador del Plan Nacional de Bandas en los años 90; Victoriano Valencia, que trabajó con el Plan nacional de educación y después como asesor del eje Caribe oriental y del componente de bandas; Janeth Reyes, quien manejó el Programa de Músicas tradicionales y se encargó de los tres pilotos que le dieron origen; Arlington Pardo, coordinador del Piloto en los Montes de María y actual asesor del eje Caribe oriental; y Eucaris Guerra, uno de los profesores que trabajó en el programa de formación de formadores.

Además, para ahondar en la fundación y el funcionamiento del programa universitario local, entrevisté a Julio Castillo, fundador y actual coordinador de la carrera; Edilma Zumaqué, también fundadora y actualmente profesora; Rodin Caraballo, profesor de trompeta; Álvaro Bustos; profesor de Armonía; y Andrés Pacheco, profesor de saxofón y quien fuera además director de la banda de la escuela de Bellas Artes en Montería.

Finalmente, hice uso de algunas entrevistas que había realizado para mi trabajo de investigación de Maestría en el año 2014, entre las que están la de dos maestros mayores de San Pelayo: Alcides Suárez y Álvaro Castellanos, y la de Carlos Rubio, director de la Banda Maria Varilla de San Pelayo.

Estado del arte

Sobre las bandas pelayeras

Según Alberto Abello (2007) “hoy la región Caribe, debemos recalcar, es sin lugar a dudas la región más estudiada de Colombia” (p. 278). Sin embargo, resulta sumamente curioso observar que en los balances sobre investigación musical en la región, los estudios sobre bandas pelayeras ocupan un pequeñísimo lugar frente a otras prácticas que han merecido mayor interés por parte de los investigadores. En este sentido, para González (2003) “las investigaciones sobre el porro... son de un localismo débil porque ni el Sinú ni las sabanas de Bolívar y Sucre, tierras del porro, cuentan con un epicentro urbano, una capital del porro, capaz de absorber la música del sector rural y de apoyarse en ella para vender imagen en el ámbito nacional e internacional” (p. 84). Si bien su perspectiva es ampliamente cuestionable, resulta interesante que esa característica rural sea vista como una desventaja respecto de otras prácticas musicales.

Así pues, los estudios sobre bandas pelayeras y las investigaciones en general sobre la cultura sinuana (denominada así por estar enmarcada territorialmente en los valles del Río Sinú) son realmente escasos y tienen una fuerte tendencia folclorista que describí con detallada atención en mi tesis de maestría (Alviar, 2015). Esa preferencia se enmarca en escrituras que apelan sistemáticamente a las expresiones de corte anecdótico cargadas de emotividades propias de aquello que constituye la fuerza de lo regional a través de una mirada local⁵.

⁵ Los primeros trabajos que abordan estos temas datan apenas de los años 80 y entre ellos están *El músico de banda: aproximación a su realidad social* de Alberto Alzate (1980), que dibuja concretamente al músico en una clasificación clasista y apocalíptica, y *Córdoba, su gente y su folclor* de Guillermo Valencia Salgado (1987), quizás el documento más fuertemente atado a los direccionamientos de Guillermo Abadía Morales, el padre del folclor en Colombia. *Con bombos y platillos* (2013 [1994]), por su parte, constituye la apuesta de William

Pero por otra parte, es importante nombrar la irrupción de textos que, más recientemente, han empezado a plantear tanto descripciones musicales detalladas como posturas críticas interesantes. En ese tenor está lo que ha hecho Victoriano Valencia⁶ (1995, 1999), así como la tesis de maestría de Edward Yepes (2015) *Las lógicas de apropiación presentes en las músicas de banda pelayera* y la mía propia *Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón* (Alviar, 2015).

Las líneas teóricas

Para problematizar los conceptos claves de esta tesis eché mano de varias líneas teóricas que voy a tratar con profundidad en el capítulo I. Sin embargo, en este momento me propongo enunciar algunos de los principales aportes de trabajos anteriores que han sido fuente de inspiración y reflexión para mí.

Una rama fundamental para mi investigación es la de los estudios poscoloniales y decoloniales en Latinoamérica, encarnados especialmente en los planteamientos de la Colonialidad del Poder (Quijano, 2000), del Saber (Lander, 2000) y del Ser (Maldonado-Torres, 2007), gracias a los cuales he podido exponer la forma en la que ha operado la

Fortich por plantear una historia de la práctica de bandas instituyendo un mito fundacional que plantea directamente a San Pelayo como la cuna del Porro y a Alejandro Ramírez y Pablo Garcés como sus primeros compositores. En el panorama ha irrumpido, además, un libro de Jesús Paternina Noble en el que critica fuertemente los planteamientos de Fortich y propone a su abuelo, Primo Paternina, como el verdadero autor de los primeros porros.

En el mismo tenor folclorista de vocabulario coloquial y expresiones de tono emotivo, pero con un contenido más amplio que el de la música, están dos libros de Augusto Amador Soto, *Cultura del porro: su identidad folclórica* (1997) y *La cordobesía: integralidad cultural de Córdoba* (2006), así como *Cultura y sinualogía* (2002) de José Luis Garcés González y *Cultura del Bajo Sinú: Tradición, Educación y Cambio* (2004) de Fernando Díaz. En cuanto a las publicaciones de los propios músicos, resultan importantes *La verdad acerca del porro* (2013) y *Bodas de oro de La internacional Banda 19 de marzo de Laguneta* (2016) de Miguel Emiro Naranjo, dos libros que en un corte bastante coloquial muestran la visión de quizás el músico más reconocido a nivel local y nacional por ser el director de la banda considerada más tradicional: la 19 de marzo de Laguneta.

⁶ Estos trabajos son *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (1995), que es el trabajo de grado que presentó para titularse de la licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional, *Práctica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana* (1999) como producto de una investigación financiada por el Ministerio de Cultura y donde nombra de manera puntual algunos de los cambios ocurridos en la música de las bandas hacia finales de los 90, y *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical* (Ministerio de Cultura, 2004), que hace parte de la producción generada desde el componente de Músicas tradicionales del Plan Nacional de Música para la convivencia.

dominación epistemológica desde el momento del contacto colonial que es, según los autores, el mismo que instauro el inicio de la modernidad. Este marco, que me sirve para comprender las formas en las que ha operado la colonialidad en particular en el grupo social de los músicos de banda, se completa con lo planteado por Arturo Escobar (2007), quien establece al desarrollismo como una continuidad de esta dominación encarnada en un tiempo reciente, y que nos permite comprender la forma en la que se ha organizado y clasificado a las personas geopolíticamente según su pertenencia a círculos transnacionales de poder.

Sin embargo, mi interés particular se basa en la observación de que mucho de lo que plantean esos pensadores que trabajan la construcción y deconstrucción del paradigma moderno/colonial, se encuentra en un plano muy filosófico y está desprendido de lugares concretos de observación, lo cual por una parte dificulta su comprensión y, por otra, deja abiertas muchas preguntas que se resuelven, desde mi punto de vista, en la posibilidad de reflexión desde casos específicos. Es por eso que un trabajo fundamental para mí fue el de Lizette Alegre (2015) quien en su tesis doctoral trae a la luz un hermoso caso de construcción de lugares de enunciación por parte de las señoras inditas de la Huasteca en la danza de señoras; un trabajo etnográfico que no solamente es capaz de observar cómo ha operado la colonialidad (particularmente en su dimensión heteropatriarcal) sino que, además, observa una manera de deconstruir el paradigma a través de la figura del decir-hacer de las señoras inditas que afirma la comunidad. En este sentido, también el trabajo del ya nombrado Escobar (2010) en el Pacífico colombiano, así como el de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) para el caso boliviano y el de Catherine Walsh (2013) en Ecuador, han sido inspiradores en la medida en que representan casos concretos en los que es observable tanto la acción de la colonialidad como las formas de organización social para la búsqueda de su desestabilización.

Pero más que la observación de unos de los tantos casos en los que opera la colonialidad, en esta tesis me interesa problematizar el hecho de que en algunas ocasiones el propio discurso decolonial en su interés por destacar a aquellos que han sido olvidados, termina reificando un sujeto idealizado que representa la “herida colonial” y se encarna,

específicamente en los que llaman “los condenados” (Maldonado-Torres, 2007), tal como son, por ejemplo, agrupaciones que se identifican por ser una minoría étnica o un grupo sexualizado, o incluso por tener condiciones extremas de pobreza. Sin embargo, en ese grupo no están representadas las personas con las que me propuse trabajar aquí. Es por eso que me interesó observar la forma en la que se ha tratado con sujetos y formaciones sociales cuya representación e incluso cuyas apelaciones identitarias no resultan fácilmente determinadas por los extremos del discurso dual moderno. En ese sentido, algunos trabajos que se ocupan de conceptualizaciones sobre la hibridez de Stuart Hall (2003) y el mestizaje de la conciencia mestiza de Gloria Anzaldúa (1987), fueron útiles para pensar posibilidades de existencia que, en todo caso, son interesantes por estar *en medio* de partes que se consideran esenciales.

Pero por otra parte, en el interés por hacer visibles las formas en las que desde las acciones de los pelaos se pueden estar debatiendo esas estructuras de dominación, me resultó útil abordar el concepto de performatividad desde lo planteado por Alejandro Madrid (2009), según quien la línea de estudios de performance sobre la música se pregunta “qué es lo que la música hace y le permite hacer a la gente” (s.p.), cuya respuesta estaría encaminada, justamente, hacia esa desestabilización. Esta línea, que retoma lo iniciado por el performativo austriaco, se declara entonces en cierta distancia con respecto a los estudios que privilegian lo performático en la música y que tienen un interés profundo en cuestiones de puesta en escena, inspirados en los trabajos fundantes de Richard Schechner y Victor Turner, por un lado, y de Richard Bauman por el otro (ibid).

En todo caso, me interesa justamente la línea demarcada por lo performativo finamente tratado por Jacques Derrida (1994) y hecho carne en lo planteado por Judith Butler (2002, 2007), según quien finalmente me es posible pensar en las formas en las que opera lo discursivo a través de la lógica de la reiteración que desplaza los sentidos al tiempo que naturaliza. Es con esa mirada que puedo plantear cómo el tipo de formación discursiva colonial/moderna construye regímenes de enunciación que, a la vez que organizan, dejan a otros abyectos (Lazzarato, 2006).

Por otra parte, también desde el planteamiento poscolonial me resulta útil problematizar “lo novedoso” a partir de una reflexión con respecto a las nociones de cambio que están signadas desde la relación colonial y desde allí pensar lo que representa, entonces, la posibilidad de entrar en la dinámica creativa. A pesar de que para observar la construcción conceptual de las transformaciones que ocurren en la música partí de la perspectiva misma de los actores, que se instaura en el reconocimiento de novedades, me interesa aquí retomar los planteamientos de Ana María Ochoa (2005), quien en un ensayo sobre la acción de Gabriel García Márquez en la edificación del vallenato como género nacional en Colombia, debate lo planteado por Hobsbawm con respecto a los conceptos de costumbre y tradición exponiendo que se hace necesario, antes que diferenciar estos dos, observar que existe un trabajo epistemológico previo derivado de una acción de purificación.

La idea de la repetición que favorece lo no creativo y estático (como definición de costumbre) y originalidad (como definición de cambio, creatividad y modernidad) se volvió la base epistemológica para asignar valor a la tradición dentro de la modernidad. Fue también uno de los terrenos ideológicos para construir la diferenciación estética en el valor de la repetición en las artes como monótonos o no creativas versus la transformación y el cambio como original y creativo. Esta ha sido una de las distinciones ideológicas cruciales históricamente del valor que distingue lo folclórico y lo popular de la estética *avant garde* y de las bellas artes. (p. 213)⁷ [La traducción es mía]

Desde allí es posible retomar la pregunta acerca de quién ha tenido derecho de transformarse y quién no desde la instauración del signo colonial, y sostener entonces la pregunta acerca del por qué, a nivel de construcción subjetiva, resulta tan interesante la búsqueda de la novedad.

Finalmente, me interesa discutir y aportar a la línea de los estudios de juventud que, por razones que expresaré con detalle más adelante, no ha sido capaz de pensar las

⁷ The idea of repetition as favouring the uncreative and static (as defining custom) and originality (as defining change, creativity and modernity) became the epistemological basis for assigning value to tradition within modernity. It was also one of the ideological grounds for constructing the aesthetic differentiation in value to repetition in the arts as monotonous or uncreative versus transformation and change as original and creative. This has been one of the historically crucial ideological distinctions of value distinguishing folkloristic and popular from *avant garde* and ‘high art’ aesthetic. (Ochoa, 2005, p. 213).

problemáticas que conciernen a estos jóvenes. Al respecto, retomo a Cayeros (2015), quien observa a la juventud como subalterna, y plantea

En el imaginario social la identidad juvenil es una construcción tripartita: el joven es un varón, que vive en la ciudad y es estudiante. Es decir, identificamos a la juventud desde lo masculino (invisibilizando a las jóvenes), lo urbano (generalmente clasemediero y olvidamos a la juventud rural, indígena, pobre) y la vida escolar... De esta forma, la “experiencia concreta”, lo que “ocurre realmente”, para la juventud, no sucede sólo a los hombres, ni en las ciudades, ni dentro de la escuela, aunque desde ahí, la adultez ejerce presión y dominación. (p. 122)

Sin embargo, y a pesar de este importante sesgo, retomo algunos aportes de los estudios de las edades, tal como el concepto de trayectoria, que puede recuperarse desde lo que plantea Enrique Gil (2009), quien establece que es “el itinerario completo que traza un joven desde que empieza a serlo” (p. 15), es decir la estrategia que usa para dar forma al camino que sigue y que va construyendo con su andar. Este concepto me sirve para hacer un seguimiento al recorrido que surten los jóvenes para llegar a obtener un estatus capaz de debatir a sus mayores. Así mismo, utilizo la conceptualización en torno a las generaciones, término que ha sido trabajado en especial desde la sociología, y cuya discusión bebe de lo que desde las primeras décadas del siglo XX propusieron Karl Mannheim y Ortega y Gasset, cuyos planteamientos se han reformulado, pero siguen girando en torno al reconocimiento de unidades a partir de la participación y experimentación de los mismos sucesos, así como la proyección de intereses en común en personas que no se agrupan por recortes biológicos tajantes sino, más bien, por experiencias vitales compartidas (Caïs, Folguera y Formoso, 2014, p. 52).

Contenido capitular

La tesis se divide en tres grandes partes que definen a su vez los momentos importantes de la línea argumentativa. En la primera de ellas, el capítulo I se encarga de hablar con detalle de mi construcción teórico conceptual acerca del problema de estudio y delinea los principales planteamientos que darán piso a la reflexión final.

El capítulo II, por su parte, expresa de manera concreta el contexto de la disputa, en el que propongo algunos elementos que nutren la lectura de lo que en adelante voy a plantear. Allí hablo de la región de la costa Caribe y la actualidad local de la subregión de las sabanas de Córdoba y Sucre, de la construcción de relaciones intergeneracionales de su gente y del desarrollo de la profesión del músico de banda, observando los distintos momentos que ha atravesado su práctica. Finalmente planteo una descripción de la disputa que hace énfasis en la pregunta sobre lo que se dice que está cambiando, particularmente desde el punto de vista de los músicos de la generación mayor.

La segunda parte de la tesis se concentra en la descripción de los canales de la genealogía de la transformación. Allí planteo que algunos sucesos que se consideran fundamentales para lo que ahora sucede con los pelaos tuvieron lugar desde los años 80 a partir de la implementación de ciertos elementos que empezaron a romper con ideas estaticistas –aún vigentes- presentes, muy especialmente, en el recientemente fundado Festival Nacional del Porro (1977). Bebiendo de este proceso y de experiencias que incluyen, por ejemplo, nuevas formas de acceso a la tecnología y una marcada tendencia a la formalización en la educación, surge un proceso que se puede observar a partir de tres grandes ejes que describiré de manera separada pero cuya interacción, finalmente, constituye este entramado que permite que hoy en día se diga con claridad que “los pelaos están haciendo otra cosa”. Estos ejes son, entonces, un proceso particular de intensificación en la transculturación a partir de los años 80, que se describe con detalle en el capítulo III; la acción de las políticas públicas culturales con fuerte presencia en los 90 y una decaída posterior, de las que hablo en el capítulo IV; y la profesionalización encarnada de manera prominente en un programa de licenciatura de la Universidad de Córdoba fundado en el 2001, descrito con detalle en el capítulo V.

Finalmente, la tercera parte de la tesis propone el grueso del análisis con un capítulo inicial, el VI, en el que se observan las trayectorias que han surtido los jóvenes y que los describen como un caso particular en el desarrollo de la labor del músico de banda en la región. Por su parte, el capítulo VII propone el análisis de lo que ha sucedido particularmente en lo sonoro, planteando una mirada detallada sobre el trabajo de lo armónico. Después expone

también la observación de aspectos que se han transformado *con* la música tocando particularmente asuntos como el cuerpo, los salarios, el reemplazo generacional y el uso de artefactos tecnológicos.

Para finalizar, el último apartado recoge las ideas descritas en los capítulos anteriores para encontrar reflexiones que cruzan el fenómeno y dan forma a una reflexión que, a manera de discusión se permite concluir a la vez que propone y aporta tanto al asunto concreto de los pelaos músicos de bandas, como también a la Etnomusicología y a las Ciencias sociales en general.

Primera parte: Poniendo piso

I. La construcción del objeto

El contexto poscolonial nacional

El problema que me atañe en esta tesis es, concretamente, una disputa que se encarna en la diferencia generacional que se ha establecido en el sistema musical de las bandas pelayeras, entre los jóvenes nacidos en la década de los 80 y sus mayores, y que se expresa en marcas discursivas que involucran la transformación de unas prácticas musicales que se consideran propias de su colectividad y están fuertemente amarradas a lo más profundo de una emocionalidad regional que resulta sumamente difícil de controvertir. La pregunta, entonces, va mucho más allá, para encontrarse en el porqué de la preocupación por la transformación. Hablo aquí tanto de la mía propia como también de la de aquellos que desde el discurso oficial –particularmente local- observan con preocupación que su música empieza a tomar rumbos inesperados, alejándose de un imaginario muy aferrado a una tradición construida desde hace un poco más de un siglo.

Así pues, estos varios niveles de reflexión se desprenden de mi observación durante al menos una década de lo que unos jóvenes en particular han estado haciendo *con su música* y lo que han hecho *mientras* la hacen. Jóvenes que están más o menos entre sus 25 y 35 años, a quienes llamo “los pelaos”, que crecieron en las bandas pelayeras y que han perseguido un perfil de músico profesional dedicado exclusivamente a la música y en búsqueda de alcanzar unos niveles de calidad que han ido construyéndose simultáneamente con su desarrollo musical, en una intensa negociación entre los diversos espacios en los que se mueven. Son entonces, pelaos que están insertos en un gran proceso de validación de conocimiento y que, vale la pena decir desde ahora, lejos de querer abandonar las prácticas de sus padres y abuelos, están insistentemente creando y arreglando su música, el Porro, el cual ocupa un lugar privilegiado en su práctica que es, de por sí, diversa.

Pero la ruptura generacional, para mí, no es violenta, dado que su práctica compartida con otros músicos mayores ha mantenido unos enlaces importantes de compañerismo, confianza y solidaridad que se desprende además de modos de aprendizaje largamente

utilizados con éxito en el ámbito de las bandas. Sin embargo, el corte sí genera reflexiones y conflictos al interior de sus relaciones, al punto de hacer visible una disputa por la autoridad en términos de conocimiento musical.

Pensando desde lo decolonial

¿Por qué nos causa tanta curiosidad el hecho de que ciertos grupos y, particularmente, ciertas músicas se transformen? Muchas respuestas quizás, vendrían de la configuración del pensamiento moderno con signo colonial, que fragmentó el conocimiento a partir de la conformación de los campos disciplinares, algunos de los cuales (particularmente la Antropología) durante su constitución y desarrollo han privilegiado una relación directa con sujetos que a su vez han sido contruidos desde allí como “no contemporáneos”, es decir, que mientras comparten el espacio parecen no compartir el tiempo presente desde una visión marcadamente evolucionista (Fabian, 2006). Esto tiene unas implicaciones políticas que dejan al descubierto relaciones de dominación fuertemente ancladas en la diferencia entre sujetos que han sido representados como “modernos”, y por ello con derecho a cambiar, y otros que han sido relegados a tiempos pasados con nula posibilidad de alcanzar a los primeros (Rufer, 2010). Por ello, la aceptación del dinamismo y la constante transformación en la que están insertas las prácticas culturales, que ya desde la ruptura con el paradigma positivista se hacía evidente en los planteamientos de las ciencias sociales de varias décadas atrás, toma fuerza entonces en la necesidad de generar representaciones suficientemente capaces de dar cuenta de formaciones culturales dinámicas a partir de aproximaciones que han encontrado particularmente en la etnografía el medio predilecto para la presentación de resultados de investigación, aunque con serias dificultades aún por desprenderse de un pretendido realismo (Marcus y Cushman, 1982).

Así pues, la negación de la posibilidad de interlocución basada en representaciones en su mayoría violentas y generadas desde una dominación epistémica eurocentrada, pasa por el hecho de que el discurso de la modernidad, en todo su despliegue, ha naturalizado maneras de observar la diferencia que difícilmente dejan espacio para que ciertos sujetos se manifiesten y, particularmente –quizás lo que más me interesa- se manifiesten traspasando

ciertos límites de localidad (en una metáfora que relaciona los límites en términos geográficos con otros de nivel ontológico).

Por eso, la pregunta que se hicieran los pensadores poscoloniales asiáticos acerca de la posibilidad de enunciación del subalterno (particularmente Spivak, 2006) y toda la tradición de pensamiento que ha surgido desde allí para conformar un amplio cuerpo teórico poscolonial y luego decolonial que se insertó en Latinoamérica, son muestra de las lecturas que desde ciertos lugares de la investigación de diferentes ámbitos han surgido en torno a las formas en que se ha negado la posibilidad de existencia a unos sujetos otros a través de su exclusión -una exclusión que reconoce por medio de la representación pero que no permite un diálogo horizontal-, y las propuestas que tanto desde el pensamiento académico como desde los mismos movimientos sociales han empezado a surgir en torno a la necesidad de deconstruir el paradigma.

Sin embargo, y a pesar de todo el camino que ha recorrido ya el pensamiento crítico y reflexivo al interior de estas disciplinas, sigue siendo un reto teórico y epistemológico hablar de unos sujetos que se encuentran insertos en procesos de transformación localmente declarados, intentando crear representaciones menos violentas y resolver la distancia desde la estima y desde percepción abierta de escucha afectiva.

Pero ¿por qué, repito, nos resulta tan interesante observar estos procesos que en últimas son y han sido el pan de cada día de la vida misma? ¿Cuándo perdieron estos sujetos el derecho a cambiar? Y, más aún, ¿por qué se hace necesario reconocer el cambio desde lugares como la investigación musical y, en particular, desde mi investigación?

El pensamiento de la modernidad

La estrategia predilecta de la formación discursiva moderna ha sido la creación de formas duales modelizadas a través de oposiciones visibles. Una de las más dominantes, sin duda, es la diada tradicional/moderno. Como ésta, otras oposiciones parecen dibujar distintos tiempos y espacios para alejar a unos de otros y localizarlos en lugares ontológicos discretos. Todo esto existe, siguiendo a Buttler (2002), en los finísimos tejidos que conectan lo discursivo con lo material a través de la implacable reiteración de sus formaciones;

operación que, además de condicionar la existencia de los sujetos –y para ella, más concretamente, de los cuerpos-, permite también su propio cuestionamiento.

La naturaleza dual a la que me refiero ha sido observada desde distintos enfoques que han advertido la relación vertical que se produce al interior de la tensión. Por ejemplo, para Aníbal Quijano (2000, 2007, 2014) la producción de estas relaciones está anclada en la concepción de una visión eurocéntrica que organizó el sistema-mundo moderno, y que según él y otros autores se instaló desde el momento del contacto colonial⁸. Así pues, la imbricada relación que se estableció desde entonces entre los sujetos de un lado, y la raza (según él, creada en ese momento con fines de dominación) y la distribución del trabajo que incluye el control de los recursos, del otro, ha tenido una perdurabilidad que resulta ser muy poderosa en la manera en la que aún hoy se observa con distancia todo lo que se aleja –y se pone por debajo- del ideal del blanco/moderno/liberal/letrado. De esa forma ha establecido su concepto de Colonialidad del poder, en un planteamiento que se funda en estos preceptos pero que resulta sumamente complejo, teniendo una centralidad en el desarrollo del pensamiento decolonial latinoamericano.

Eduardo Restrepo y Julio Arias (2010), por su parte, plantean la necesidad de observar el concepto de raza en relación con las situaciones particulares de distintos momentos del periodo colonial y poscolonial, indicando que resulta poco probable que todo el discurso haya sido montado sobre ese único eje de discusión. Sin embargo, lo que no está en duda es que la raza continúa marcando importantes itinerarios de discusión porque, además de ser parte aún de dispositivos de control muy sofisticados, se ha convertido en un canal de comunicación muy útil para ciertas minorías que, apelando a ella, encuentran lugares de enunciación posibles⁹.

Pero otra manera en la que se ha conceptualizado acerca de este tipo de formaciones discursivas diádicas es la de Stuart Hall (2003), quien se preocupa particularmente por

⁸ La colonialidad y la modernidad son descritas por Quijano y otros autores del grupo Modernidad-Colonialidad como entidades co-constitutivas de lo que Wallerstein llamó el sistema-mundo. “No hubo, no hay y no habrá modernidad sin colonialidad” (Mignolo, 2002; p. 35)

⁹ En particular en Colombia resulta muy dicente el hecho de que en la Constitución de 1991 se haya reconocido a la nación como multiétnica y pluricultural, haciendo que en adelante se abrieran espacios para que lo cultural fuera pensado al servicio de lo político (Ochoa, 2000).

cuestiones de identidad. Para él, las políticas de representación constituyen identidades a partir de la exclusión, estableciendo relaciones entre una parte esencial y su contraparte, que es ausencia de la primera.

A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar «afuera», abyecto. Toda identidad tiene como «margen» un exceso, algo más. La unidad, la homogeneidad interna que el término identidad trata como fundacional, no es una forma natural sino construida de cierre, y toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le «falta». (pp. 18-19)

Por tanto, Hombre-Mujer y Blanco-Negro, de la misma forma que Occidente-Oriente para Said (1978), se constituyen en parejas indisolubles de conceptos con sentidos completos en las que, por medio de la exclusión generan representaciones diferenciadoras. Por tanto, los términos “segundos” (que son los del polo negativo), son parte del afuera constitutivo gracias al cual los primeros pueden comprenderse.

De la colonialidad al desarrollismo

En concreto, una promesa de asimilación del nivel inferior al superior se encarnó en el proyecto moderno con mayor presencia desde la segunda mitad del siglo XX en América Latina: el desarrollismo, un plan que prometía mejorar en términos de un discurso que, a pesar de que se encuentra ya en crisis, sigue estando fuertemente atado a la realidad de las personas que hacen parte de mi preocupación.

Arturo Escobar (2007) es el autor que más detalladamente ha trabajado la instauración del desarrollismo, un proyecto económico global que, según él, ha tenido un alcance muy poderoso, pues si bien fue creado apenas en la década posterior a la segunda guerra mundial, ha sido suficientemente moldeable para renovarse continuamente y así mantener vivas las lógicas de su existencia como ámbito discursivo. Pero además este discurso, según él, “deviene en prácticas concretas de pensamiento y de acción mediante las cuales se llega a crear realmente el Tercer Mundo” (p. 31).

Así, desde la antropología del desarrollo como episteme, Escobar plantea un marco crítico en el que, con referencias recurrentes a los autores poscoloniales asiáticos y con un

marcado interés hacia la deconstrucción del paradigma mismo desde la postura de los movimientos sociales, establece un campo que permite comprender las condiciones en las que fueron construidos los enfoques de representación de ciertos sujetos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, el desarrollo se muestra como una de las encarnaciones más claras del discurso colonial y de la situación poscolonial que establece, de esa manera, nuevas distancias con alcances a diferentes niveles. Desde ese momento, según el autor, ya no solamente a partir de diferencias establecidas entre individuos y grupos sociales particulares, sino más bien a través del ordenamiento por entidades nacionales –con sus respectivas entidades análogas subnacionales–, se creó una separación que nombró como pobres y necesitados de ayuda a quienes pertenecían a ciertos estados-nación “subdesarrollados”.

Así, la estrategia discursiva del pensamiento moderno se mantuvo vigente y fue moldeada para establecer una nueva tensión entre aventajados y desventajados a partir de fuerzas de poder que se escondían en un supuesto interés por el bienestar global, con tal convicción que se crearon agencias cuya misión era sacar del subdesarrollo a los países que habían sido recientemente designados como tales.

La misión de las órdenes religiosas y del Estado moderno/colonial tiene hoy en el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional instituciones semejantes para avanzar la nueva fe en el mercado y en la eficiencia productiva que incrementa el crecimiento económico de los países, mientras que margina y desdeña a la población sobrante. (Mignolo, 2002, p. 25)

El pensamiento decolonial

Lo que resulta particularmente evidente en los planteamientos iniciales del pensamiento poscolonial latinoamericano, así como en el estudio del desarrollismo de Escobar, es la desventaja en la que los sujetos que son identificados en el extremo negativo de la balanza han permanecido durante cientos de años a pesar de las mutaciones que hayan podido tener los dispositivos con los que han sido dominados. La posición desventajosa y subalternizada de éstos es entonces vista como efecto de unas relaciones de poder de largo alcance y, a la vez, como causa de su imposibilidad para alcanzar los ideales modernos que el mismo sistema les exige.

Sin embargo, resulta interesante que a mediados de la década del 2000¹⁰, varios autores latinoamericanos del grupo Colonialidad/Modernidad hayan dado un giro buscando una inmersión más allá del marco que planteaba la existencia de unos sujetos en desventaja. Plantearon entonces el concepto de Decolonialidad al observar que la energía del descontento “se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad” (Mignolo, 2007, p. 26). De esta forma buscaron reconocer la agencialidad en los actores de lo que ellos llaman “la herida colonial”, construyendo así una nueva posibilidad epistémica para observarlos.

Sin embargo, el reconocimiento de esta relación de centralidad y superioridad que fue otorgada desde un punto cero eurocentrado (Castro-Gómez, 2007), a su vez confirma ciertas formas de comprensión de la relación colonial que pusieron a unas personas por encima de otras: personas con ventajas, con posibilidad de enunciarse y, además, con derecho de cambiar. Esta percepción, que no borra la agencia de los sujetos que quedaron “por debajo” sino que más bien trabaja por hacerla visible, se hace más clara en la manera en la que se plantean resistencias y tensiones al interior de las fuerzas duales que han sido descritas detalladamente por Quijano. En este tenor se encuentra el planteamiento del pensamiento fronterizo de Walter Mignolo (2007), para quien desde el establecimiento mismo de la modernidad, han emergido una serie de disputas propias de un pensamiento que “surge de la diferencia imperial/colonial del poder en la formación de las subjetividades” (p. 35).

Esta relación de poder (colonizador-colonizado), entonces, resulta tan clara y ha sido tan bien trabajada, que para mí fue necesario alejarme y repensarla para observar que tanto el sistema de pensamiento moderno como incluso el mismo planteamiento de los pensadores decoloniales esconden otras formas de ser por medio de la actualización de lo posible y lo decible en esas formas duales, creando así lo que Boaventura De Sousa (2010), hablando de los saberes, conceptualiza como un abismo.

Existe, por lo tanto, una cartografía moderna dual: una cartografía legal y una cartografía epistemológica. El otro lado de la línea abismal es el reino de más

¹⁰ Éste básicamente quedó consignado en su publicación *El giro decolonial* (2007)

allá de la legalidad y la ilegalidad (sin ley), de más allá de la verdad y la falsedad (creencias, idolatría y magia incomprensible). Juntas, estas formas de negación radical resultan en una ausencia radical, la ausencia de humanidad, la subhumanidad moderna. La exclusión es así radical y no existente, como subhumanos no son candidatos concebibles para la inclusión social (p. 36).

El abismo permite, entonces, hablar de lo que está más allá y de lo que está más acá. De la misma forma, Gilles Deleuze (1990) en su esfuerzo por definir el concepto de dispositivo foucaultiano, expresa que existen líneas de enunciación como uno de los componentes de los dispositivos. Estas líneas, que son curvas y por tanto caprichosas y mutables, funcionan precisamente como regímenes que condicionan la posibilidad de lo enunciable, dejando encerrado afuera lo imposible (Lazzarato, 2006 retomando a Deleuze).

Así, el establecimiento de regímenes de enunciación en la relación colonial ha determinado lo que en la construcción de la modernidad ha sido permitido decir (en enunciaciones que no son solamente verbales), encarnándose de manera muy profunda en sujetos a quienes les ha sido permitido hablar y en formas de enunciarse que se establecieron a través de operaciones de purificación de los saberes en nichos particulares que, desde entonces, distanciaron a la cultura de la ciencia (Latour en Bauman y Briggs, 2004).

Sin embargo, Bauman y Briggs (2004) plantean que para hacer posible esa purificación, se hizo también necesaria una purificación en términos de lenguaje (y particularmente de lo escrito), es decir, una purificación en las formas de hablar (escribir) los contenidos realmente separados que ayudó a establecer la diferencia. Pero Ana María Ochoa (2012) plantea que las *epistemologías de la purificación*, como operación derivada del pensamiento folklorista en el momento actual, no necesariamente acentúan la diferencia, sino que se constituyen en un camino posible para alcanzar reconocimiento en la esfera pública aural. Con esto, la colombiana propone que la transculturación sonora (que podríamos ver más apegada al discurso de los vencedores de la modernidad globalizada) es capaz no solamente de generar diálogos con estamentos de la esfera pública sino que, además, cuestiona desde allí la hegemonía que lo verbal y lo escrito han tenido en ella para observar que, finalmente, en la Latinoamérica actual lo sonoro empieza a tener un peso relativo importante.

Con todo esto sería posible plantear que la forma actual del establecimiento de extremos inferiores de las relaciones duales resulta ser de hecho una forma de reconocimiento purificado que ha tenido lugar en el régimen de enunciación y permitido, hasta cierto punto, unos diálogos desde la representación y desde el acceso a lugares que han sido construidos apelando a la diferencia.

A este asunto regresaré hacia el final de la tesis, cuando tenga argumentos para reflexionar de manera más profunda acerca de las formas particulares como a partir de la implementación de esta operación purificadora -fundante de la relación colonial- sería permitido sonar, escuchar y ser escuchado y en las maneras en las que, al mismo tiempo que se establecía esta purificación formal se daban las maniobras relacionales con los sujetos, maniobras que continúan en reconstrucción.

En cualquier caso, para mí es evidente que son precisamente ellos, los del extremo inferior, los que han sido vistos como privilegiados portadores de propuestas de resistencia e incluso de proyectos decolonizadores, que a su vez se sustentan en la reincorporación de elementos que al parecer han permanecido a través y a pesar de la colonialidad, aunque ciertamente de maneras no esenciales. Son ellos, entonces, los indígenas y negros de “pueblos originarios”, las mujeres y los homosexuales, o para Maldonado-Torres (2007) “los condenados”, quienes se constituyen en sujetos favoritos del pensamiento decolonial. Esto tiene sentido si pensamos que justamente la dominación se observa desde el pensamiento decolonial con un componente fuerte y primario en el plano epistémico, lo cual implica que sea necesario apelar a su lenguaje para desde allí dinamitarlo. Sin embargo, como bien plantea Stuart Hall (2010),

Necesitamos ser capaces de insistir en que los derechos de ciudadanía y lo inconmensurable de la diferencia cultural sean respetados y que el uno no sea convertido en la condición del otro. En este sentido, a no ser que el lenguaje universalista de la ciudadanía derivado de la Ilustración y la Revolución Francesa (pero negado tanto a las mujeres en Europa como a los esclavos negros en La Española) se transforme a la luz de la proliferación de la diferencia cultural, la idea no puede y no merece sobrevivir en las condiciones transformadas de la modernidad tardía en la que se requiere que se vuelva operable por sí sola”. (p. 560)

Con lo anterior no es mi intención negar las relaciones de poder que, como estaremos todos de acuerdo, han dejado en posiciones desventajosas a los sujetos que han sido representados en las partes negativas de la balanza. Sin embargo, resulta muy clarificador pensar que en las reglas de este juego se hace posible elegir, mientras que se hace imposible ver más allá del horizonte de lo que es ofrecido. En otras palabras, resulta fácil ver los polos extremos purificados e identificar cualquier cosa a uno de estos, así como apelar a ellos a nivel de construcción identitaria (siempre temporal) para acceder a ciertos lugares de enunciación. Mientras tanto, se hace muy difícil encontrar los puntos medios. La actualización de esas relaciones de diferenciación en formas duales, toma cuerpo en la existencia de lo posible y la invisibilidad de lo imposible (que se constituye como tal gracias a las líneas de visibilidad que son, según Deleuze, otro componente de los dispositivos); relación que se da en diferentes escalas y a través de estrategias sumamente difíciles de rastrear, no solamente por la heterogeneidad de sus protagonistas, sino también por la sutileza con la que se naturalizan sus formas.

Mi idea no es en este momento, dibujar nuevas negaciones. Lo interesante, para mí, está en la facultad para reconocer distintos niveles de posibilidad de enunciación en diferentes ámbitos de la vida concreta de unas personas a quienes les interesa interactuar con unos mundos imaginados que parecen, a primera vista, fuera de su alcance, pero que se hacen decibles en la medida en la que ellos apelan a nuevas construcciones dinámicas y rebasan las posibilidades. Pienso entonces en los cuerpos de unas personas que hacen música, en su pensamiento, en sus acciones y en sus pasos. Allí, en concreto, es en donde está mi reflexión.

¿Y cómo han sido representados?

Según todo lo dicho antes, bien vale la pena preguntarse de qué maneras ha logrado trascender el discurso moderno hasta el punto de seguir haciendo difícil hoy en día hablar sobre unos sujetos que no encajan, pues no son blancos ni negros, sino de muchos tipos de gris: grises manchados, grises que mutan, grises que se oscurecen y se aclaran, grises móviles y sonoros. No quiero decir aquí que esta condición sea exclusiva de los sujetos a los

que me he acercado. Pero, como he dicho ya, observo que ellos en particular no son precisamente exponentes del ideal moderno y tampoco son los que casan con el modelo del subalterno que ha sido dibujado de manera tendencial por el pensamiento decolonial. Desde el nivel representacional son, entonces, sujetos que se encuentran en medio de los extremos, como bien podrían estar muchos en otras regiones, sistemas, o cualquier otro tipo de agrupación social. Pero, como plantearé a lo largo de esta tesis, lo que puede ser interesante aquí es justamente la manera particular en la que ellos, los pelaos de las bandas pelayeras, pueden estar aprovechando esta condición para convertirse en agentes de transformación.

Así, para empezar a plantear mi concepción sobre el lugar que tienen estos sujetos puedo decir que, si efectivamente todo puede ser visto como un performance (como dice Diana Taylor) y se pueden observar los fenómenos sociales *como si* fueran una representación teatral (Blau, 2009), lo que está pasando con ellos puede ser entonces un drama social (Turner, 2002) a muy grande escala en el que se está disputando la superioridad entre quienes ostentan mayor experiencia y quienes apelan a la validación del conocimiento por medio de la profesionalización. Pero esta disputa tiene sentido en la medida en la que sustenta una tensión que evidencia profundos intereses por romper ciertos límites y buscar nuevas configuraciones en las relaciones dialógicas tanto al interior como también hacia afuera de su propia constitución local.

Las operaciones, entonces, se dan en distintos niveles que ocurren *en la música y con ella* —y no meramente acompañándola; es decir, están pasando mientras la música sucede (Blau, 2009; Madrid, 2009), en complejas operaciones que están anudadas y se encarnan en los sujetos y las relaciones sociales. En otras palabras, los pelaos están haciendo algo mientras hacen música y, a través de ello, están conformándose como sujetos sociales, éticos y políticos a través de una afirmación que les permite desplazar los sentidos que los determinan (Derrida, 1994; Butler, 2002, 2007).

Para observar, pues, esas configuraciones, me valdré de algunos de los planteamientos más concretos de la colonialidad del ser y la colonialidad del saber, con el fin de sacar a flote las

maneras en las que ha operado el establecimiento de la diferencia y así después plantear la forma en la que me he dispuesto a leer su posibilidad deconstructora.

Quizás el punto más interesante para esta investigación en particular sean “las formas de subjetividad fomentadas por el discurso colonial, aquellas por cuyo intermedio las personas llegan a reconocerse a sí mismas como ‘desarrolladas’ o ‘subdesarrolladas’” (Escobar, 2007, p. 30). Al nombrar esta cuestión, Escobar plantea una línea de argumentación que va desde la colonialidad hacia el proyecto desarrollista como forma de encarnación de discursos modernos en el pasado más próximo. En este sentido, la preocupación que expresa por la manera en la que las personas empezaron a “creerse” desarrolladas o subdesarrolladas, se enmarca en una de las formas de colonialidad trabajada por varios autores del grupo Modernidad/Colonialidad: la colonialidad del ser. Ésta, según Maldonado-Torres, es la que produce la diferencia ontológica, expresada en la deshumanización y la invisibilidad (2007).

La colonialidad del ser también se refiere a dinámicas existenciales que emergen en contextos definidos o fuertemente marcados por el dicho moderno/colonial y racial. Es ahí en donde sentimientos de superioridad e inferioridad, la esclavitud racial, la indiferencia ante los diferentes, el genocidio y la muerte se hacen patentes como realidades ordinarias. (p. 154)

De esta forma queda claro que la colonialidad del ser impacta tanto a los “colonizadores” como a los “colonizados” (pensados de la manera relacional como lo planteé ya) que son actores, ambos, de las relaciones de poder y, de la misma manera, objetos de representación. Por eso, para seguir con aquello del auto-nombramiento como subdesarrollado (y así mismo, como pobre, desventajado, necesitado), Stuart Hall (2003) diría que se hace necesario pensar en las maneras en las que se encuentran en un “punto de sutura” las prácticas de conglomeración en torno a experiencias de un “nosotros” y los discursos de representación que producen subjetividades. Para él, “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (p. 20).

Finalmente, retomando a Mignolo, Maldonado-Torres también expresa que la colonialidad del ser tiene una importante encarnación en el lenguaje (ibíd, p. 130). Con ello alude a la prominencia de lo verbal -y aunque no lo expresa así, también de lo escrito-, en el saber

moderno/colonial y en sus formas de operar distanciando a quienes ostentan saberes que no necesariamente se adscriben a operaciones lingüísticas legitimadas. En ese sentido, el autor concuerda con lo planteado por Bauman y Briggs (2003) en cuanto a la existencia de una operación de purificación en el lenguaje que crea implacables desigualdades, y conecta precisamente con el concepto de la colonialidad del saber.

La colonialidad del saber: El establecimiento de los saberes modernos como verdades y puntos ideales de llegada

Uno de los puntos clave para la comprensión del fenómeno que voy a tratar en esta tesis, tiene que ver con un proceso de validación del conocimiento que domina las agendas de la generación de músicos en cuestión. Por eso resulta imperioso apelar a la reflexión sobre la colonialidad del saber, particularmente desarrollada en Latinoamérica.

Para Edgardo Lander (2000), “con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino -simultáneamente- la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” (p. 6). Efectivamente, la emergencia de un sistema de pensamiento basado en dialogismos, dio paso al establecimiento de una superioridad incuestionable tanto de ciertos saberes como de las formas para acceder a ellos a partir del no reconocimiento de otros saberes en tanto tales. En palabras de Boaventura De Sousa, se creó un abismo que consistió en trazar líneas claras entre lo que era considerado conocimiento y lo que, del otro lado, podía ser visto como creencias, magia u opiniones (2010, p. 31). La relación de estos saberes otros con sus portadores fue, por supuesto, directa, y se asentó en la creencia de una superioridad ontológica creada y difuminada desde un punto cero eurocentrado (Castro-Gómez, 2007). A pesar de las múltiples transformaciones que a través del tiempo han tenido estas relaciones, resulta sumamente valioso observar las formas en las que desde el inicio del contacto colonial todo aquello que se relacionó con el saber estuvo enmarcado en un ámbito racional, verbal (y sobre todo, escrito) y tecnificado. “Tal exclusión ha sido posible porque el conocimiento académico occidental desarrolló, durante siglos, argumentos

específicos para socavar el valor intrínseco de esos otros saberes” (De Carvalho y Flórez, 2014, p. 142), saberes que ni siquiera fueron considerados como tal.

Nuestra hipótesis de trabajo es que una característica primordial de la colonialidad tal y como se instaló en América Latina y el Caribe, fue consolidar instituciones académicas que funcionaron como réplicas casi exactas de instituciones educativas modernas creadas en Europa a inicios del siglo XIX, siguiendo modelos de reforma tales como la napoleónica en Francia y la humboldtiana en Alemania. (p. 132)

El establecimiento de este tipo de conocimiento como ideal de progreso vinculado con la universidad, se enmarcó en un dispositivo que aseguró tal nivel de legitimidad que aún hoy resulta difícil escapar de los supuestos que a él subyacen. Según Jean-François Lyotard (1987), fueron dos las versiones del relato de legitimación: una de ellas es la que establece que todos los seres humanos tienen derecho a la ciencia y que, por tanto, deben buscar acceder a ella como parte de su condición humana con el fin de encaminarse hacia el progreso. La otra versión dibuja una relación más directa entre el conocimiento, la nación y el estado y origina entonces la idea de que la ciencia es el mecanismo que asegura la consolidación de las naciones como promotoras del progreso (Castro-Gómez, 2007).

Si bien tanto Castro-Gómez como el propio Lyotard observan en el pasado más reciente una crisis del modelo universitario enmarcada en la posmodernidad y basada en el dominio del sistema capitalista a nivel mundial, para mí se hace claro que la vigencia de las formaciones discursivas que hacen parte de la legitimación de la educación como bandera del progreso no ha expirado. No obstante, sí ha sido debatida ampliamente la necesidad de reconsiderar las formas en las que ciertos saberes y sus portadores han accedido al estatus que les permite, por ejemplo, ser parte de programas académicos reconocidos. Las acciones que han emprendido Catherine Walsh con su reflexión sobre las *Pedagogías decoloniales* (2013), Boaventura De Sousa Santos con la *Ecología de saberes* (2010) y José Jorge De Carvalho en su proyecto de *Encuentro de saberes* (2014), son muestra de ello. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones estos ejercicios refuerzan, más que cuestionar, el lugar de la universidad como espacio legitimador del saber esforzándose por hacer llegar ahí unos saberes que tienen lógicas muy contrastantes con aquellos que tradicionalmente han ocupado el espacio, forzando a una asimilación casi siempre violenta.

El desarrollismo y la educación

Como he apuntado ya, Arturo Escobar (2007) deja claro que el desarrollo representa una forma encarnada de colonialidad con impresionantes alcances en el mundo contemporáneo; sin embargo, su trabajo no examina expresamente el tema de las instituciones educativas. Desde mi punto de vista, las acciones del desarrollismo pueden verse, para este caso, en la popularización de la idea de la educación como medio de superación de unas condiciones que desde entonces fueron enmarcadas en significantes como pobreza y subdesarrollo. La insistencia en bajar los índices de analfabetismo y ampliar la cobertura de la educación superior, son muestras del vertiginoso movimiento que ha dominado las agendas de los países “en desarrollo” en pro de la educación, agendas fuertemente influenciadas por las agencias de cooperación internacional.

Además, a partir de la década de los 60, la educación entró a formar parte de los planteamientos de economistas estadounidenses, quienes propusieron que ésta podía ser vista a los ojos del capital como una inversión, y no como consumo. Desde allí se estableció una inminente relación entre educación y trabajo, y entre éstas dos y la idea de desarrollo. Las obras de Theodore W. Schultz (1961) y Gary Becker (1964) han sido señaladas como los libros fundacionales de la Teoría del capital humano (Cardona et al, 2007, p. 15), la cual ha sido depositaria de muchas críticas al interior de las ciencias económicas. Según ella, la adquisición de conocimiento y experiencia se considera parte de un capital que se invierte para luego obtener ganancias (Brito et al., 2007).

Sin embargo, lo interesante aquí es observar que, justo empezando la segunda mitad del siglo XX, en el momento preciso en que se preparaba la instauración del discurso del desarrollo en América Latina, economistas norteamericanos hayan empezado a discutir estos temas. De esta forma se hace claro que desde entonces la educación mantendría un papel importante en el proceso de adoctrinamiento en las sociedades de control (Deleuze, 1990) a través de tecnologías cada vez más sofisticadas y con un mayor nivel de cobertura.

La teoría del capital humano, basó en la educación uno de los puntos importantes que explican el crecimiento y desarrollo de las personas a medida que aumenta los salarios y calidad de vida y de los países siendo promotora de la disminución de la pobreza, el desarrollo tecnológico y productividad. La

educación hace parte esencial del desarrollo económico del país, debido a la vinculación entre educación y progreso económico. (Brito et al., 2007, p. 23)

No es casual que en sus planteamientos se observe a las actividades relacionadas con el ocio (y particularmente al disfrute del arte) como consumo, mientras que aquellas que conducen a la adquisición de un mejor estatus sean pensadas como inversión. Más aún, ni siquiera es claro a qué actividades se refieren en este último ámbito, pero puede fácilmente inferirse que están pensando en situaciones con una importante implicación racional y con tendencia al desarrollo de la tecnología y la industrialización. En adelante, otros autores reforzaron la idea de que el capital humano era un instrumento importante para comprender las diferencias salariales, las cuales constituyeron su principal preocupación. Sin embargo, además de la educación, factores como la experiencia, la emigración y las condiciones de salud entraron a ser parte de la mencionada teoría que se preocupó por el impacto que este tipo de inversiones tenían a nivel de los países y, particularmente, en la utilidad que representó para el desarrollo económico (Falgueras, s.f., p. 20).

Por otra parte, ya en la década de los 70, surgió la denominada hipótesis de la señalización, que buscaba desvirtuar los planteamientos del capital humano en tanto que observaba que “la educación no aumenta la productividad individual, sino que es una señal o filtro de productividades innatas previas” (Brito et al., 2007, p. 22). Desde esta perspectiva, la adquisición de mejores estatus socioeconómicos se veía atada a unas condiciones previas que difícilmente podían ser modificadas a través de la educación ni de la obtención de experiencia. En otras palabras, la acumulación de capital humano no resultaría suficiente para contrarrestar los *habitus*.

Así, como explica Becker, por un lado, existían las denominadas teorías igualitarias, según las cuales las diferencias entre el capital humano invertido por distintas personas eran consecuencia de las diferencias en las posibilidades para acceder a financiación –lo que en el modelo de Becker equivale a decir que son diferencias de oferta-; por otro lado, estaban las teorías elitistas, que atribuían las diferencias en el capital humano invertido a diferencias en las capacidades o habilidades innatas de las distintas personas –lo que en el modelo de Becker equivale a decir que son diferencias en la demanda. Al conjugar las dos teorías existentes, el modelo alcanza una capacidad explicativa mayor que las anteriores... De esta manera, por ejemplo, las personas con más capacidad innata –lo que en principio sólo afectaría a sus funciones de demanda de capital

humano- serán las que, con una mayor probabilidad, accedan a financiación pública y privada, lo cual afectará también a sus curvas de oferta. La interrelación entre oferta y demanda de inversión permite a Becker explicar por qué personas que han invertido las mismas cantidades en capital humano pueden acabar teniendo ingresos diferentes. (Figueras, 2007, pp. 36-37)

Debo decir que en este punto no es mi intención plantear a la educación como enemigo de quienes han sido llamados subdesarrollados, ni mucho menos. Al contrario, desde mi punto de vista personal (y también como veremos más adelante, en la situación de los jóvenes de las bandas) es precisamente éste el espacio que en muchas ocasiones permite la apertura de canales de comunicación con esferas translocales lo que, en últimas, da lugar a espacios para la comprensión de los otros. Mi intención en este momento es, más bien, cuestionar los supuestos que subyacen al establecimiento de la educación como una de las principales fuentes de progreso para unas personas que al mismo tiempo en que son consideradas carentes, se ven obligadas a alcanzar unos estándares que son puestos -a propósito- muy fuera de su alcance.

Formas de nombrarlos: los estudios de performance y la performatividad

Algunos autores han planteado maneras de pensar en los sujetos que han sido puestos en desventaja a partir de una valoración de sus formas de ser y de pensar en términos de la posibilidad deconstructora basada en la resistencia y la creatividad propositiva. Aquí podríamos ver no solamente varias maneras de hablar de estos sujetos sino también diferentes cortes en la conceptualización de quiénes son aquellos que están “por debajo”. Por ejemplo, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007) hablan de hibridez para referirse a una otredad epistémica que, desde una postura muy filosófica, observan en quienes se mantienen en los márgenes.

La ‘otredad epistémica’ de la que hablamos no debe ser entendida como una exterioridad absoluta que irrumpe, sino como aquella que se ubica en la intersección de lo tradicional y lo moderno. Son formas de conocimiento intersticiales, ‘híbridas’[...]. Nos referimos a una resistencia semiótica capaz de resignificar las formas hegemónicas de conocimiento desde el punto de vista de la racionalidad posteurocéntrica de las subjetividades (p. 20).

Por su parte, la hibridez (por ejemplo a nivel de diáspora; Hall, 2003) y el mestizaje (como la conciencia mestiza; Anzaldúa, 1987), se plantean como formas de encuentro de componentes que, aunque no se plantean como esenciales y discretos, tienden a observarse así cuando se mezclan en una persona, quien, a través de ello, es capaz de transitar con mayor solvencia por caminos que son aparentemente más complejos. Muchas veces esta operación se plantea entre dos esencias que se constituyen, por ejemplo, a partir de experiencias vitales sucesivas (irse de un lugar a otro a vivir) o contemporáneas (tener raíces ancladas en dos “mundos” culturales).

Esto tiene sentido si regresamos a lo que afirman Bauman y Briggs (2003), de cuyo planteamiento puede concluirse que la naturalización en la operación purificadora tanto del lenguaje como de los dominios epistemológicos permite, acaso, la observación de híbridos que en cualquier caso resaltan la existencia de las entidades puras como figuras paternas, constituyendo en últimas una metáfora (p. 5).

Sin embargo, quizás el planteamiento más tentador sea el que, a partir del estudio del género, ha hecho Judith Butler (2002) sobre los cuerpos abyectos. Para ello parte precisamente de establecer que, como fue dicho por Foucault, la existencia de un ideal regulatorio genera exclusión. Sin embargo lo interesante de su planteamiento reside en la incorporación del performativo derrideano, gracias al que puede decir que un ideal no existe antes ni después de lo material sino en el proceso mismo; es decir, que no tiene origen en el tiempo sino en la lógica de reiteración (en la *différance*). Entonces, el régimen existe en los cuerpos (no antes ni después) y mientras existe, organiza, separa, clasifica y excluye: performa. De ahí que haya unos cuerpos que “importen” (*matter*) y otros que no (o que importen menos), pero no por ello dejan de existir¹¹. Por otra parte, para Butler, la adscripción no es siempre un asunto consciente, no hay un momento en el que decides ser hombre o mujer, el régimen mismo te disciplina y no es fácil salir de donde te puso, pero

¹¹ Aquí estaría justamente la discusión de una existencia para quién. Spivak diría que sí dejan de existir porque no son inteligibles. Ana María Ochoa diría que no tienen acceso a la esfera pública que es lo que al parecer todo mundo busca. Pero para mí existen y sí importan ¿y para quién más? Ahí va la discusión de lo político en relación con los espacios micro.

no es imposible; aunque una salida “consciente” implique siempre la abyección. Así, la operación se hace necesaria para justificar el régimen y mantenerlo.

No obstante, el género es un ejemplo muy rudo de ideal regulatorio, razón por lo cual resulta tan buen ejemplo y ha permitido explorar en otras esferas. Pero ¿cómo pensar en otros regímenes que además se cruzan o forman cadenas de exclusión? Pareciera que en el régimen moderno/no moderno, por poner un ejemplo, la abyección sería la norma y la adscripción la excepción, lo que hace cuestionar la pureza de las adscripciones en el sentido que plantean, por ejemplo, Bauman y Briggs. Como plantea Stuart Hall (2003), “un argumento [el de Butler] que exige ser elaborado si se pretende que la constitución de sujetos en y a través de los efectos regulatorios normalizadores del discurso racial alcance el desarrollo teórico hasta ahora reservado al género y la sexualidad” (p. 35).

Pero por otra parte, resulta crucial pensar en la condición relacional de este tipo de operaciones, situación que suscita una relativización de ciertos regímenes en condiciones particulares. Así, Deleuze (1990), de nuevo en su lectura del concepto de dispositivo foucaultiano, plantea que “todas las líneas son líneas de variación que no tienen ni siquiera coordenadas constantes. Lo uno, el todo, lo verdadero, el objeto, el sujeto no son universales, sino que son procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación, procesos inmanentes a un determinado dispositivo” (p. 158). Así, si efectivamente los regímenes de enunciación constituyen una de estas líneas, se hace claro que las posibilidades dependen de regímenes que toman características particulares según las circunstancias. Pienso, por ejemplo, que si bien yo no me siento, ni me adscribo, ni soy la encarnación misma del prototipo colonizador/moderno; bien pueden considerarme así -al menos en el espacio en el que dialogo con los pelaos-, por el hecho de ser de tez blanca, de haber nacido en la capital del país, de haber estudiado piano en una universidad reconocida y de ser ahora estudiante de doctorado. Por mi parte, y sin ir muy lejos, podría fácilmente describir mi situación como subalterna con respecto a otras personas. En definitiva aquí hay un espacio en el que se hace necesario trabajar por una deconstrucción consciente y observar las circunstancias particulares que envuelven un fenómeno en particular.

Finalmente, debo acudir al ya mencionado pensamiento fronterizo de Walter Dignolo que, “desde la perspectiva de la subalternidad colonial, es un pensamiento que no puede ignorar el pensamiento de la modernidad, pero que no puede tampoco subyugarse a él, aunque tal pensamiento moderno sea de izquierda o progresista” (Dignolo, 2002, pp. 50-51). Además, se constituye en un punto esencial de encuentro de lo que el autor denomina un “paradigma otro”, convirtiéndose en una resistencia y oposición activa, que se plantea desde el interior de la realidad moderna/colonial aunque su presencia sea exterior; pues resulta desde allí constitutiva de la modernidad misma.

La idea de la frontera resulta para mí sumamente inspiradora, y será retomada más adelante. Pero en este punto debo decir que si bien es cierto que la intención de reconocimiento de la existencia de *un paradigma otro* implica desmontarse de los lentes de la estrategia colonial/moderna, tal parece que la noción de pensamiento fronterizo implica un tipo de racionalidad, una postura epistémica que está atravesada por una conciencia activa. En palabras de Dignolo (2014) “pensar habitando la frontera moderno/colonial, siendo consciente de esa situación, es condición necesaria del pensar fronterizo descolonial” (p. 32). Pareciera entonces que hay que *pensar* para ser reconocido. Pero, precisamente, Maldonado-Torres (2007) en su planteamiento sobre la colonialidad del ser, planteaba ya que la sentencia cartesiana *Pienso, luego soy*, esconde una impronta colonial que implica que *Otros no piensan, luego no son*. Pero, además también implica que *Soy porque pienso*, entregando a la racionalidad toda la capacidad de definición del ser.

No intento aquí negar la posibilidad racional e intelectual de las personas con las que trabajo. Se trata más bien de pensar si acaso lo que hacen no está pasando solamente por lo racional (o no de la manera en la que ha sido entendido *lo racional* en el pensamiento moderno), sino también por otros dominios: quizás el emocional, el sentimental; y aunque sea en otro nivel, el musical¹² que tienen sentido en la medida en la que rebasan lo puramente *pensante* para dirigirse al desborde de lo afectivo. En otras palabras, hay algo

¹² Esto puede empezar a explicar, al menos en parte, las contradicciones que encontramos en los discursos de los pelaos. Podemos estar escuchando cosas que, al ser verbalizadas pasan por un proceso de racionalización que conforma ciertas narrativas que a primera vista, y desde la racionalidad construida en occidente, no son coherentes.

que se está moviendo en la frontera, pero quizás no es solamente el pensamiento; hay acciones que pueden estar siendo guiadas por marcos que superan lo racional. Desde mi punto de vista, entonces, decir que lo fronterizo es el pensamiento, es una operación que implica pero a la vez esconde a los sujetos y sus cuerpos, posando en una mente cartesiana que se separa del cuerpo,¹³ la posibilidad del quiebre.

Por ello quizás tenga más sentido hacer una lectura de la noción de sujeto sentipensante (para no decir hombre) propuesta por Orlando Fals Borda, pero puesto en la frontera: Un sujeto fronterizo sentipensante. Un sujeto sentipensante de/en la frontera. Así, propongo que lo que está en la frontera no es el pensamiento, sino el sujeto como tal, quien se plantea como un traductor que no solo piensa sino que también siente –en el cuerpo- y desde allí actúa.

Para Fals Borda, “el hombre-hicotea ... es también el hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad” (Moncayo, 2009, p. 10). La analogía que establece el sociólogo con la hicotea tiene que ver con la forma en la que esta tortuga de río establece su ritmo de vida. En una entrevista realizada en 2008 por Rafael Bassi Labarrera para el diario El Universal, mencionaba que

La hicotea tiene un ritmo de vida muy productivo: cuando hay agua sale y está feliz haciendo el amor. Llega el verano y entonces se entierra, duerme quietecita su siesta de varios meses hasta que comienza a sentirse húmedo otra vez; ahí saca sus pezuñas y su cabecita, volviendo a la vida con igual interés y energía que antes (Fals Borda citado en Salazar, 2008).

De esta manera, el colombiano dibuja un sujeto capaz de sobreponerse a las vicisitudes que le plantea la vida y afrontarla con igual interés en condiciones diversas. Un anfibio que se siente tan cómodo en la tierra como en el agua.

Sin embargo, al observar algunas citas del propio Fals Borda, pareciera que él sí planteó el anfibio como combinación de dos esencias. En la lectura personal que hago del concepto

¹³ Esta es, como plantea Rubén López-Cano (2013) una de las venganzas de Descartes, según la cual resulta aún muy complicado intentar reunir conceptualmente a las dos entidades (cuerpo y mente) sin seguir hablando de ellas como entes separados.

resulta imperioso pensar el anfibio en sí mismo como “completo” y no como conformación del mestizaje de esencias. Su condición “primera” es la de ser anfibio y no una mezcla de un ser acuático y uno terrestre. Lo curioso es que el anfibio sabe moverse tanto en el agua como en la tierra, pero si no está en el agua, está en la tierra y viceversa. No hay un lugar en un punto medio. El punto medio sería, quizás, la condición misma de su existencia.

Finalmente, si se me permite ampliar la analogía, el sujeto-hicotea es un ser valorado y a la vez perseguido para ser devorado. La hicotea es actualmente un animal en alto peligro de extinción pues ha sido históricamente perseguido y cazado para su consumo en especial durante los días de la cuaresma y la semana santa, en reemplazo de la carne de res. Su carne y sus huevos son muy apreciados y tienen un alto valor en el mercado negro que es acosado por las fuerzas policiales (quienes, según el cuento popular, son los que finalmente se las comen). Sin embargo, su valoración llega al punto de que a la gente que las come no le interesa su posible extinción. Pareciera que quieren comerse todas las que puedan, sin importar que llegue el momento en el que ya no puedan comerlas más. Así es pues el sujeto-hicotea: tan apreciado por una parte, como subvalorado por otra.

La juventud y la pertinencia de la línea teórica de los Estudios de juventud

La juventud se ha instaurado en el interés actual de las ciencias sociales tanto por el interés en grupos poblacionales específicos que se observan desde los lentes de la identidad como también por la cada vez más frecuente aparición de movimientos políticos de resistencia en manos de jóvenes; pero además, por una sensación innovadora que parece emerger de algunos estudios con interés en la tecnología, la globalización y los medios de comunicación, de los que los jóvenes se muestran como los mejores protagonistas.

Desde este punto de vista, y ya de entrada, se hace clara una relación entre los estudios de juventud y un tipo de juventud que se ha construido desde allí mismo. Hay entonces una preocupación directa por jóvenes urbanos y estudiantes, grupos rebeldes y contestatarios y, más recientemente, completamente signados por la globalización y el uso de la tecnología. Ellos son concebidos entonces como los principales consumidores de la industria del entretenimiento y son también vinculados con el ocio. Estos atributos, que

parecen dar a los jóvenes la validez necesaria para convertirse en objetos de estudio interesantes, a su vez han construido, a mi parecer, unos imaginarios que desde la investigación misma han ocultado otros tipos de vidas juveniles.

Pero este vacío, que ha sido notado ya por varios investigadores (Solari, 1971; Feixa y González, 2006; Feixa, 2014; Cayeros, 2015), parece ser difícil de llenar por el mismo campo de los estudios de juventud, desde donde en la mayoría de los casos se limitan a señalarlo sin poder responder a las implicaciones que tiene un sesgo tan importante y tan claramente diferenciador.

...La mayor parte de la bibliografía en ciencias sociales sobre juventud, con algunas importantes excepciones, sigue elaborándose con arreglo a la percepción de la realidad occidental, lo que en el pasado ha dado un sesgo etnocéntrico a los estudios sobre la juventud global. Por ejemplo, quizás el más grave equívoco acerca de los jóvenes de sectores populares en los países en desarrollo sea la asunción de que, sin excepción, viven una muy temprana entrada a la vida adulta en cuanto al trabajo y a las actividades sexuales. (Feixa, 2014, p. 34)

Así, a partir de mi indagación se hizo claro que hay una ausencia evidente de “otros” jóvenes en los estudios de juventud. Sin embargo, hay algunos casos que podrían escapar de alguna manera a estos planteamientos. Entre ellos lo que ha trabajado Maya Pérez (2008) sobre jóvenes indígenas, que parece constituir un campo muy prolífico actualmente en México, y lo que plantea Lourdes Pacheco (2003) sobre juventudes rurales, muy vinculado con el entorno agrario. Sin embargo, estos estudios tienden a enfocarse en temas de migración y de comparación o combinación de experiencias vitales sucesivas. Del grupo de esos otros jóvenes harían parte también los jóvenes que han sido llamados en estado de subalternidad, jóvenes campesinos y jóvenes marginales (Solari, 1971), así como también las juventudes étnicas (Urteaga y García, 2015).

Lo anterior me permite observar una tendencia de signo colonial al interior de la línea de los estudios de juventud, que solo esporádicamente se han preocupado por juventudes otras, siendo las juventudes indígenas, de manera nada sorprendente, las preferidas de los innovadores.

Y es que, en ese sentido, este campo de estudios parece no poder escapar del tipo de formación discursiva propio del lenguaje moderno/colonial. En otras palabras, los sujetos que tratan –y construyen– desde allí son, sobre todo, de un lado los jóvenes “modernos” en la figura de la urbanidad y la rebeldía, y de otro los “tradicionales” encarnados en grupos etnitizados, pobres y subalternos. Esto, sin duda, tiene que ver con el concepto mismo de juventud, que surgió con el desarrollo y expansión del capitalismo, a pesar de que ha sufrido desplazamientos a lo largo de los años por las formaciones discursivas que lo determinan. Al respecto, Sandra Gómez (2018) opina que “la transición de los discursos evidenciada en la producción investigativa orientada a la juventud, ha estado marcada por los contextos histórico sociales y políticos de cada país. Aspectos que han posibilitado acceder a distintas formaciones discursivas, que se pueden agrupar, de acuerdo a determinados enunciados y al contexto que a ellos les rodea” (p. 258).

Varios aspectos demuestran lo que propongo. Por ejemplo, el punto que se refiere a la entrada y salida de la etapa de la juventud, que es una de las discusiones en boga. Estos momentos de transición suelen tomarse como demarcaciones importantes que, sin embargo, empiezan a ser cuestionadas.

De las principales definatorias colonizadas sobre el ser y quehacer de lo juvenil es la trayectoria de vida. Desde las instituciones, la trayectoria de vida de una persona durante la etapa de juventud está marcada por cuatro ritos: término de la vida escolar – conseguir el primer trabajo – emparejarse/dejar el hogar paterno – tener el primer hijo. (Cayeros, 2015)

Pero por otra parte, Vogler, Crivello y Woodhead (2008) hablan de transiciones horizontales, las que, a diferencia de las verticales –que se relacionan con movimientos “hacia arriba” en una dimensión lineal– tienen que ver con la asunción de diferentes roles en la vida cotidiana y que pueden tener quizás una sensación cíclica, o mejor de espiral, que se concibe como un continuo retorno. En este sentido, por ejemplo, mencionan los autores los pasos entre la escuela y el hogar que implican cambios de rol de estudiante a hijo y viceversa. Desde la perspectiva de un mundo globalizado que impone cada vez más un tiempo virtual y que quiebra las expectativas juveniles de “estar mejor”, dice Gil (2009) “ahora las trayectorias juveniles sólo se sirven a sí mismas. No programan el futuro adulto sino el presente juvenil. No son funcionales (aunque tampoco necesariamente

disfuncionales) para adquirir los futuros estatus adultos sino para ocupar los presentes estatus juveniles. Y no socializan anticipada ni retrospectivamente sino actualmente: inmediatamente” (p. 21). Feixa (2014) añade que “no importa en qué lugar del mundo se encuentren, la vida de los jóvenes tiene cada vez menos que ver con un modelo lineal de transición” (p. 37).

Sin embargo, como he mencionado ya, la categoría que emergió en campo dista de la forma en la que desde esos estudios se conceptualizan aspectos claves como éstos. Por ejemplo, no se hace claro que estos jóvenes se adscriban a un modelo presentista abandonando sus aspiraciones de un futuro “mejor”, a pesar de que efectivamente se puedan observar ciertas condiciones que truncan sus aspiraciones y que hacen que algunos de ellos, por ejemplo, abandonen su región.

Recortando la juventud: los pelaos

A pesar de que queda claro que el elemento biológico no es suficiente para demarcar una etapa de la vida, al observar con cuidado a los músicos de banda se hizo claro para mí que había un quiebre que ha dado lugar a la cohesión de quienes pertenecen a una franja etaria (no radical) alrededor de los 30 años. Esta cohesión se basa en especial en la experiencia compartida de sucesos importantes y en el seguimiento de trayectorias de vida similares, aspectos que permiten la construcción de subjetividades basadas en intereses en común, es decir, lo que puede denominarse una generación (Caïs, Folguera y Formoso, 2014). Para esta tesis, me interesa adoptar la definición de Carles Feixa (2003), según quien “las generaciones no son estructuras compactas, sino sólo referentes simbólicos que identifican vagamente a los agentes socializados en unas mismas coordenadas temporales” (p. 25). Así, aceptando la intrínseca heterogeneidad de una generación (Ghiardo, 2004) y observando, sobre todo, la posibilidad de cohesión presente en un grupo de personas que comparten memorias y proyecciones a futuro al interior de un gremio como el de los músicos de bandas pelayeras, he decidido hablar de “los pelaos” para hacer un recorte y definir mi objeto de una forma precisa.

Para iniciar me interesa resaltar la forma en la que el término se usa en la región, pues he construido la categoría según mi propia experiencia en el lugar. Así pues, el término “pelao” es relacional en tanto lo usan tanto los adultos para referirse a los más jóvenes como los propios niños y jóvenes para denotar su grupo de amistad. Por eso es común escuchar a un joven diciendo “voy a salir con los pelaos”. El término se utiliza para hablar de personas de la misma generación o menores, a las que se les puede hablar con confianza hasta el punto de tutear, contrario a lo que pasa con personas de las generaciones mayores a quienes se les debe decir “señor” o “señora” y se les habla con respeto; aunque un caso excepcional es el uso del término “niña” que se usa para hablarle a señoras mayores en un tono de extrema confianza.

Así pues, la categoría cobra sentido en esta tesis por la confluencia de dos características. La primera es que el término denota juventud (por su referencia a “pelado”, que hace señala la ausencia de vello), y la segunda es que hace una mención horizontal y demarca un vínculo generacional enmarcado en relaciones de confianza.

Así, hablar de “los pelaos” me sirve para demarcar a unos jóvenes músicos que comparten unas experiencias por haber nacido en años cercanos y por tener unos intereses compartidos en tanto partícipes de la misma profesión. Por ello mi construcción se refiere expresamente a un grupo cuyo elemento nuclear de diferenciación es la de ser los primeros profesionales de su gremio educados en la región. Con la experiencia universitaria a cuestas, y con la madurez de quien está ya formado en su profesión, los pelaos son, para esta tesis, los que han decidido tomar las riendas de las bandas tradicionales del departamento en su dirección musical.

Para resumir, entonces, son “pelaos” porque son diferentes de los músicos mayores en muchos sentidos. Son jóvenes comparados con ellos, pero son suficientemente maduros y tienen la autoridad suficiente para discutirles. Pero son también “los pelaos” porque son mis congéneres, porque puedo hablar de ellos como mis amigos, porque así me refiero a ellos cuando le hablo a alguien más. “El porro de los pelaos”, entonces, es el porro de mi generación.

Y entonces ¿cuál es su proyecto y el mío?

Ahora bien, el discurso gestado por la perspectiva de la M/C/D [Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad] en el que estamos involucrados, es el resultado de la confluencia de muy distintos caminos de experiencias y competencias: la mayoría de ellos son de índole eminentemente teórica en la recepción de muchos y no siempre similares “afluentes”; otros, no menos significativos, nacen de la intervencionalidad con comunidades marcadas claramente por la diferencia colonial: indígenas y afro-caribeñas. (Palermo, 2014, p. 126)

Efectivamente, tanto desde el pensamiento teórico académico¹⁴ como también desde organizaciones civiles –en permanente diálogo con lo que sucede en la academia-¹⁵, ha sido posible reconocer ciertos elementos que desde el proyecto colonial/moderno fueron establecidos como puntos de partida naturalizados en lugar de reconocerse como construcciones epistemológicas¹⁶. En todo caso, desde los planteamientos de muy diversos autores con perspectivas particulares ha surgido la necesidad de desnaturalizar y cuestionar sistemas de pensamiento anclados en contextos sociales particulares a través de una acción racional puesta al servicio de la búsqueda del reconocimiento y la participación de epistemologías otras. Particularmente, resulta interesante que en mucha de la literatura del pensamiento teórico decolonial, la dificultad por acceder a lugares de enunciación legítimos se observa desde planteamientos filosóficos y en esferas que a su vez no son capaces de ir al detalle de la acción de sujetos concretos.

Sin embargo, paralelamente al activismo e incluso al pensamiento teórico, hay también casos en los que lo que los sujetos hacen, si bien no se constituye en proyectos deconstructores (racionalmente definidos) de los mencionados sistemas de pensamiento, puede estar contribuyendo al cuestionamiento de las condiciones de vida de quienes se mantienen en los márgenes de lo posible; y no solamente porque exista una hegemonía (o

¹⁴ Como el de Anibal Quijano, Walter Dignolo y Santiago Castro-Gómez.

¹⁵ Como el de Arturo Escobar, Boaventura De Sousa Santos, Catherine Walsh y Silvia Rivera Cusicanqui.

¹⁶ Sin embargo, es importante señalar que no todos los autores del pensamiento decolonial (incluso los que nombré previamente en las notas al pie) son parte del grupo Modernidad/Colonialidad el cual, de hecho, ha entrado en crisis durante los últimos años y ha empezado a llamarse Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad.

varias) que los excluyan, sino también porque a través del establecimiento de un juego creativo deciden afirmar y aprovechar la diferencia para volcarla a su favor, al menos en ciertas esferas.

Stuart Hall (2010), en una revisión a las críticas que ha merecido “lo poscolonial” como concepto, plantea que se le ha criticado al término que representa a la vez un periodo en el tiempo (post como sucesivo) y una postura crítica (post como superación de lo anterior). Hall, sin embargo, encuentra en ello una ventaja; según él, “el problema no es que lo ‘postcolonial’ sea un paradigma convencional de tipo lógico-deductivo que se equivoca, confundiendo lo cronológico con lo epistemológico. Detrás de esto hay una elección más profunda entre dos epistemologías: una lógica racional y sucesiva, y una deconstructiva” (p. 577).

La línea entre lo que Hall plantea como una lógica deconstructiva en lo poscolonial y lo que Mignolo observa como proyectos decoloniales constitutivos de la modernidad, se torna muy delgada; pues si bien puede ser clara la existencia o ausencia de intenciones manifiestas en proyectos de resistencia y de participación, los efectos políticos que tienen las distintas posturas son difíciles de medir y, por supuesto, de valorar. Situarse en uno de estos puntos (el del proyecto activo y el de la acción *no solamente racional* que cuestiona) no debería ser entonces asunto de valoración o cuestionamientos. Más bien es el resultado de las condiciones particulares que han puesto a ciertos grupos sociales en situaciones específicas y con las que la gente ha decidido jugar de ciertos modos por las diferentes posibilidades de acceder a lugares de enunciación, por ejemplo desde la apelación a la diferencia en el juego de la representación.

Lo cierto es que, desde mi punto de vista, resulta más difícil (y a la vez más apasionante) observar las formas en las que una colectividad puede estar debatiendo sistemas de pensamiento modernos/coloniales a través de acciones que no están solamente constituidas a través de acciones racionales (de nuevo, al menos desde la racionalidad que ha sido construida en el pensamiento moderno) y que tienden, más bien, a rebasar sus posibilidades incluso haciendo uso del lenguaje de su dominación epistémica.

Teniendo esto en mente, se hace cada vez más claro que la aparición de formas novedosas de hacer el Porro, encarnada en una disputa generacional se constituyó para mí en un valioso lugar de observación desde una mirada que reconoce la naturaleza en transformación de sus actores y la narrativa que ellos mismos hacen de sus prácticas, con una profunda dosis de afectividad que guió mi experiencia etnográfica y también la rebasó. En ese sentido, la transformación es la condición que me permite ahora enunciarlos como participantes de un proceso con cierta estabilidad y en permanente negociación. Por ello, en todo caso lo que más me interesa aquí no es qué está cambiando en las prácticas de estas personas, sino qué estrategias usan para mantenerse siendo partícipes de una herencia musical y al mismo tiempo vivir de la enunciación del dinamismo. Así, lo que constituye un reto real es la búsqueda de alternativas para hablar de ellos y con ellos de una manera que logre ir más allá de esas formaciones discursivas duales que los han dejado, al menos a primera vista, con pocas posibilidades de diálogo.



Imagen 4. Queriendo entrar

II. El contexto de la disputa

Colombia y el Caribe

El país, como partícipe del sistema-mundo moderno/colonial, se constituye en escenario de importantes diferencias que forman en sí mismas una organización centro-periferia, en donde la capital, Bogotá, y otros importantes centros urbanos resultan ser el núcleo geográfico de una élite política, económica y social encarnada en una población mayoritariamente asociada al perfil blanco/moderno/letrado.

Muy distintas maneras de confirmar estas distancias han estado presentes desde el momento de contacto colonial, en formaciones marcadas de manera muy concreta por criterios de raza con un largo alcance, que se plantearon incluso desde “el influjo del clima sobre los seres organizados” del que se hablaba ya en el siglo XIX (Castaño, Nieto y Ojeda; 2005). Así, ya en el periodo poscolonial, la situación marcaba una continuidad con respecto a las prácticas de la colonia.

Aunque con variaciones, estas geografías [jerárquicas de raza] fueron claramente establecidas por científicos, políticos, escritores y autoridades desde los tiempos coloniales y fueron adoptadas sin alteraciones significativas por los líderes republicanos después de la independencia. En estas geografías racializadas, los escritores establecieron una conexión directa entre el clima, territorio y grupos raciales (las mesetas andinas estaban habitadas por las civilizadas y buenas personas blancas de origen europeo, las tierras bajas húmedas y tropicales por los negros y los grupos indígenas incapaces de razón y progreso). Las perspectivas más progresistas después de la independencia visionaron la mezcla de las razas, pero endosando la ineluctable inferioridad de negros e indios constreñidos a sus territorios. (Escobar, 2010, p. 62)

Así, la región Caribe, siendo quizás la mejor exponente del ideal mestizo, quedó marcada de manera definitiva por su presencia de habitantes con herencia afro e indígena, mezclada con importantes poblaciones blancas ancladas en los centros urbanos como Barranquilla y Cartagena y con nuevas migraciones a lo largo del país en el siglo XX, de las que al menos una tercera parte se estableció en esta región (Posada, 1998, p. 237).

Desde entonces el país quedó inmerso en una polarización explícita entre el centro Andino y la región Caribe (que en adelante fue llamada simplemente “la Costa”, dejando a la costa

Pacífica en un lugar invisible), que se erguía como potencia por su posición geográfica privilegiada en la que resultó protagonista de la entrada mercantil al país a través del río Magdalena, muy especialmente anclada en la ciudad de Barranquilla.

La economía que se desarrolló en la Costa entre 1850 y 1950, influenciada por los ciclos de la economía mundial y atada a los mercados andinos, estuvo condicionada por la evolución de una sociedad que, si bien emergía en alguna medida de la abolición de la esclavitud, se caracterizaba por el relativo relajamiento en las relaciones sociales. El impacto de la iglesia era limitado. La presencia del Estado se manifestaba débilmente. La dispersión de una escasa población en un extenso territorio mal comunicado era un serio impedimento a la cohesión social. En algunas áreas, la Costa tenía todas las características típicas de las sociedades de frontera o de reciente colonización. El predominio del comercio en la región, sin embargo, determinó una pronta tendencia hacia la urbanización, sobre todo a lo largo de las rutas fluviales y en los puertos marítimos, donde se desarrollaron junto con la zona bananera, los mayores centros de concentración demográfica. Y por encima de todo se destacaba la heterogeneidad de una población que fue adquiriendo aún mayores grados de complejidad con el paso del tiempo. (ibíd., p. 264)

Así, hacia mediados del siglo XX la región Caribe tenía una economía próspera con importantes centros industriales y un desarrollo del sector agrícola y ganadero, pero con serios problemas en términos de transporte que fueron subsanados con la construcción de redes de ferrocarril que rápidamente reemplazaron al Río Magdalena como principal vía de acceso al interior. Pero durante la segunda mitad del siglo, la población de la región creció de manera considerable mientras que su productividad económica empezó a verse rezagada por un decrecimiento en el sector industrial. Mientras tanto, el mayor crecimiento poblacional con respecto al resto del país hizo que se ganara terreno político, lo cual se pudo cristalizar en la fundación de cuatro departamentos más al interior de la región: Córdoba en 1950, Sucre en 1960, La Guajira en 1960 y Cesar en 1967 (Meisel, 1994, p. 286). Ya para el inicio del siglo XXI, según datos del último censo general realizado en 2005, la región presentaba la mayor tasa de analfabetismo registrada en el país, mientras que los índices de pobreza superaban, solamente con excepción del departamento del Atlántico, el promedio nacional (DANE, s.f.). Así es que según Alberto Abello (2007), el Caribe sufre de

una profunda desigualdad por la impresionante concentración de riqueza y se constituye, en general, en

una región rezagada del conjunto nacional, con un profundo atraso relativo. Con ingreso per cápita por debajo del promedio nacional. En una brecha creciente a pesar de las reformas que anunciaba que sería la región más favorecida con los cambios [propuestos por las reformas neoliberales de los 90]. Tiene indicadores sociales de educación y salud deficientes, por debajo de los promedios nacionales y una inmensa porción de la población por debajo de la línea de pobreza (cerca del 60% de sus habitantes). Una tasa de desempleo del 15% en las ciudades como Cartagena, con una creciente informalidad, con una caída de los empleos calificados. (p. 270)

Actualidad local

Por su parte, en particular se reconoce en la subregión demarcada por las sabanas de Córdoba y Sucre, en donde coloquialmente se dice que están los costeños de río, la existencia de una fuerte presencia indígena Zenú -que fue prácticamente exterminada durante la colonia-, y un crecimiento poblacional importante a lo largo del siglo XX; que, sin embargo, logró cierta autonomía luego de separarse del antiguo Bolívar Grande, cuya capital Cartagena había dominado la actividad política a lo largo de la República. Hasta la actualidad la ganadería y la agricultura han ocupado la mayor parte de su quehacer, aprovechando las abundantes fuentes de agua entre las que se cuentan el río Sinú y el San Jorge, haciendo que la región se mantenga en un estadio relativamente rezagado respecto a los centros industriales más importantes del Caribe por tratarse de “sectores con muy reducidas perspectivas de crecimiento” (Meisel, 1994, p. 322).

Sin embargo, en 1964 se fundó la primera universidad pública en la región de las sabanas. La Universidad de Córdoba entró en funcionamiento con una facultad de Ingeniería Agronómica y otra de Medicina Veterinaria y Zootecnia, siendo una dependencia de la Universidad Nacional (Universidad de Córdoba, s.f.a). Mientras tanto, fue hasta 1977 cuando se creó la Universidad de Sucre la cual, también como dependencia de la Nacional, empezó a funcionar un año más tarde (Universidad de Sucre, s.f.). En las décadas posteriores se daría la fundación de varias universidades privadas. Entre ellas, la Universidad del Sinú en Montería (1974) y la Corporación Universitaria del Caribe (1987) en

Sincelejo. Se abrió la sede de la Universidad Pontificia Bolivariana en Montería (1995) y finalmente se hizo oficial la Corporación Universitaria de Sucre (2004).

La infraestructura vial se ha visto mejorada durante las últimas décadas y la región Caribe tiene la mayor inversión del país (El Tiempo, 4 de julio de 2017). En la subregión de las sabanas, en particular, se trabaja para la culminación de la concesión de Córdoba-Sucre, que mejora la comunicación entre los dos departamentos. También hacia afuera, la región está conectada principalmente con la ciudad de Medellín hacia el sur y con Cartagena y Barranquilla en el norte, además de comunicarse recientemente con la costa del departamento de Antioquia a través de la Ruta del sol. Por otra parte, los aeropuertos Los Garzones de Montería y Las Brujas de Corozal (aledaño a Sincelejo) comunican a la región con Bogotá y Medellín.

Finalmente, gracias al programa Zonas wifi gratis para la gente, inaugurado en diciembre de 2015, se ha tenido una cobertura creciente de internet instalado en los parques principales de muchas ciudades y municipios del país. La región no ha sido la excepción, y allí manifiesta una de las importantes transformaciones de las últimas décadas que venía dándose de manera creciente quizás desde los 2000.

Los músicos de banda: Desarrollo social del gremio

En general la labor del músico de banda ha estado atada al desempeño según sus niveles de competencia así como a las demandas del entorno local, manteniéndose hasta la actualidad en un ir y venir entre una buena y una insuficiente valoración a su práctica (tanto en términos sociales como económicos). Pero a lo largo de su desarrollo, los músicos han mantenido vigentes sus formas de relevamiento generacional, aseguradas por lógicas de transmisión activas y por la incorporación y conservación de prácticas tanto a nivel de repertorios como de formas de presencia musical que han asegurado una relación de vínculo indisoluble con el entorno local.

En su desarrollo pueden distinguirse varios momentos. El primero tiene que ver con la vida de los primeros músicos que son reconocidos como parte del mito fundacional y las formas en las que quienes los sucedieron mantuvieron unas prácticas relativamente estables

durante varias décadas. El segundo está marcado por la llegada del folclorismo que ayuda a establecer una mayor organización a nivel de conformación de bandas y un crecimiento importante en el gremio. Finalmente, una tercera etapa estaría demarcada por la llegada de la profesionalización a la región, y con ello la creciente valoración del músico en tanto experto.

Estas etapas, sin embargo, lejos de sucederse más bien se superponen y establecen unas permanencias interesantes que, por supuesto, se resignifican en cada nuevo acontecer.

Las primeras bandas pelayeras y los primeros músicos

Algunas investigaciones locales, preocupadas directa o indirectamente por el origen de la práctica musical de las bandas pelayeras, han establecido relatos que ubican la formación de las primeras agrupaciones de este tipo durante el inicio del siglo XX, con una importante herencia de la labor que algunos maestros formados académicamente (incluso algunos extranjeros) habían realizado durante las décadas anteriores.

Los primeros maestros, Manuel Zamora, Alejandro Ramírez y Pablo Garcés pusieron la base teórica y práctica. Era una música con profunda raíz europea y aristocrática: los vals, pasodobles, mazurkas, foxtrots, danzones. Las bandas amenizaban los “bailes de salón cerrado”, los otros grupos musicales, como los Conjuntos de Pitos y Bailes Cantados, tocaban fandangos para que bailaran los negros, el pueblo, el vulgo. (Fortich, 2013, p. 119)

Así, el reconocimiento de una importante raíz de élite lleva consigo la exaltación de ciertos personajes que se consideran claves para la primera etapa de las bandas. En particular, Alejandro Ramírez y Pablo Garcés (aunque más el primero que el segundo), quienes para William Fortich resultan ser los creadores de los primeros porros palitiaos, en ese entonces llamados pelayeros. Jesús Paternina, en cambio, exalta a su abuelo Primitivo Paternina como el verdadero compositor. Sin ánimo de entrar en la discusión, aunque reconociendo que los argumentos de Fortich presentan mayores niveles de verosimilitud por tener pruebas históricamente validadas, lo interesante es el hecho de que en el entorno de esos primeros músicos -que fueron responsables de la experimentación con algunas hibridaciones entre músicas de gaitas, bailes cantados, músicas de salón y algunas otras cosas, y luego conformaron los talleres creativos que dieron origen al porro palitiao como

género musical nuclear de su práctica- había una seria jerarquización que ponía a uno o quizás dos “músicos mayores” al mando de la agrupación, que en total contaba con unos 11 o 12 músicos. Él o ellos eran los encargados no solamente de dirigir ensayos y montar la música, sino también de concretar los contratos y de dar lecciones de teoría y lectoescritura a los demás. El músico mayor de esas bandas era, entonces, un músico aventajado con autoridad y al que se respetaba por representar una figura ambivalente entre profesor y jefe. Pero en especial los demás, y ocasionalmente también él mismo, solían desempeñar labores alternas a la música, entre las que podían estar las de la ganadería o la agricultura, que ocupaban su tiempo en épocas del año en las que las lluvias no permiten la realización de fiestas patronales en la región. Alcides Suárez, un bombardinista y maestro de bandas pelayero que se desempeñó en esa época, me comentó lo siguiente en una entrevista:

Antes de tener ajeteo con la banda tuve una matanza de ganado, tuve un negocio pa’ Cartagena, llevaba de aquí cerdo, botellas, ñame, de todo. Y de allá pa’ acá traía cemento, traía ollas, carneros, andaba en un burro pa’ allá, de aquí por la montaña pa’ allá... lo que no he hecho ha sido robar apenas.

Sin embargo, de manera paralela, algunos músicos (en especial los aventajados) trabajaban también para orquestas locales e incluso para las bandas departamentales.

En ese período de oro de las bandas, que abarca hasta los años 30 según Fortich, hubo la mayor expansión creativa establecida particularmente en el municipio de San Pelayo, en Córdoba. Sin embargo, otros relatos cuentan que en varios municipios de la región estaban ocurriendo procesos similares de entrada de las bandas a las fiestas populares que de cualquier forma no tuvieron, como en San Pelayo, la concreción en el género musical que en adelante definiría la práctica a nivel regional e incluso les daría un nombre con el que, como he dicho ya, muchos músicos aún hoy se sienten inconformes: bandas pelayeras.

En cualquier caso, durante ese período y también un par de décadas después, los relatos establecen que la demanda de bandas era muy amplia y la oferta bastante reducida, lo que les permitía obtener buenas ganancias de su labor y desplazarse a zonas lejanas, en viajes de varios días que se hacían a lomo de bestia. Al respecto, Álvaro Castellanos me comentó:

Este señor [Alcides Suarez] ahí donde usted lo ve montó caballo, montó burro. Tocaban una fiesta, llegaban a un pueblo, se ponían a tocar pa’ allá, pa’ acá,

pa'allá, pa'acá, después viene... la llegada, esa era la llegada. Viene la alborada, ese es otro día, por la tarde las carreras de caballos o los toros, *tantán* hasta las seis de la tarde, a las siete a comer, a las nueve de la noche cogían el fandango... de las nueve de la noche hasta las cuatro de la mañana, hasta las tres de la mañana, desde las tres hacían un receso... ahí cogían hasta las cinco o seis de la mañana y si había ron más...

Así, los relatos incluyen una relación cercana de los músicos con el alcohol y la fiesta, lo cual les daría en adelante la fama de parranderos y también de mujeriegos. Pero, por el otro lado, su trabajo era medido según la resistencia para tocar durante largas faenas en las que se demostraba su calidad, por lo que adquirieron reputación como hombres de aguante.

El quiebre a partir de los años 70

La situación que acabo de describir parece haber sido la constante durante la primera mitad del siglo XX, con la variante de una decaída en la instrucción musical por parte de músicos mayores que, con el paso de los años, empezaron a ser cada vez más escasos y a tener menos conocimientos al respecto (Alviar, 2015). Sin embargo, el trabajo para las pocas bandas continuó siendo abundante, y la labor siguió siendo transmitida en especial por herencia familiar.

Ya para los años 70 llegaría el auge del folclorismo y con él la fundación del Festival Nacional del Porro que puso como uno de sus principios una dinamización de la actividad musical de las bandas y la organización de conformaciones estables, pero con ello reforzó la idea del músico campesino, empírico y de espíritu libre irremediabilmente atado a la pobreza, supuesto que hasta la actualidad se mantiene.

Un altísimo porcentaje de estos músicos está sometido al alto índice de analfabetismo del Departamento, razón por la cual prefieren explotar su "oído musical" en forma espontánea, sin preocuparse por leer y mucho menos por escribir la música. Esto hace pensar, que la música de banda y la banda misma tienen su "caldo de cultivo" en la predominancia campesina de la zona y en la forma de producción agropecuaria casi rudimentaria. (Alzate, 1980, p. 20)



Imagen 5. Primer festival del porro. Algunos miembros de la junta organizadora con la Banda San Jerónimo de Ayapel. Compartida por W. Fortich a través de Facebook (<https://www.facebook.com/williamfd>)

Más tarde, en 1985, se fundaría también el Encuentro nacional de bandas en Sincelejo (Sucre) que tendría, desde entonces, una intención bastante más abierta que aquella que imperaba en San Pelayo, poniendo su foco en los porros cantados. De cualquier manera, los festivales y otras situaciones como la entrada en furor de las escuelas infantiles y juveniles ayudaron a que la práctica se difundiera haciendo crecer de manera sorprendente el número de músicos dedicados a la labor, al mismo tiempo que las bandas crecieron en tamaño logrando contar con hasta 20 músicos en sus filas. Esta situación, junto con una falta de organización gremial, ha desencadenado prácticas que ellos mismos denominan de “competencia desleal”. En este sentido, la economía local ha repercutido notablemente en la situación socioeconómica de los músicos, quienes en general durante las últimas décadas han visto cómo sus ingresos tienden a decrecer. Según ellos, los contratos de eventos grandes como conciertos o corralejas se hacen cada vez más difíciles de concretar porque siempre hay bandas que se ofrecen a tocar bajando el presupuesto. Por otra parte, en ocasiones informales de celebración e incluso algunas fiestas patronales, la tendencia se ve dirigida hacia la contratación de “compos” de 7 músicos o un poco más, para reducir los costos.

La década del 2000: el músico profesional

Finalmente, y como veremos a lo largo de esta tesis, desde los años 80 empezó a fraguarse toda una revolución en la vida de los músicos que estuvo encabezada principalmente por un proceso muy activo de transculturación sonora alentado, de nuevo, por personajes reconocidos de la escena musical. Pero la historia tomaría otro rumbo especialmente cuando, en el año 2001, se funda la primera carrera de educación musical universitaria en la ciudad de Montería, permitiendo que desde entonces exista una idea generalizada sobre la valoración del músico de banda joven como profesional.

Esta situación ha permitido, al menos para ellos, un nuevo ascenso en la escala social que se asegura en una generalizada ubicación laboral con ingresos estables y buenas perspectivas acompañada, sin embargo, por un movimiento migratorio nacional. Así pues, el quiebre ha permitido una nueva configuración de la juventud en términos particulares que merecen una breve descripción. Para empezar, los pelaos, a pesar de que tienen ideas musicales que son vistas por los demás como novedosas, diferentes o incluso desafiantes, demuestran un gran respeto por sus antecesores. Dado que en la comunidad existe una importante preocupación por los mayores quienes son cuidados y atendidos por los demás, ellos valoran públicamente la labor de los músicos que, en sus palabras, les dejaron “el legado” de la música de bandas. Así, los músicos mayores son visitados y constantemente expuestos en fotos que son motivo de orgullo para los pelaos.

Pero, por otra parte, han abandonado prácticas que parecen no tener sentido para su construcción como sujetos “modernos”. Tocar hojita, por ejemplo, es una práctica que solía ser desempañada por los niños a manera de iniciación y que es todavía altamente valorada en especial por ser considerada encarnación de autenticidad y tradición. Sin embargo, hoy en día los pelaos no saben hacerlo ni les interesa aprender. Por otra parte, las llamadas “obras clásicas” que forman el repertorio que se toca especialmente en procesiones religiosas y en momentos específicos de las celebraciones de ciclo de vida, han sido también olvidadas en su mayoría por los pelaos quienes, si son obligados a tocarlas en un contrato, se las aprenden rápidamente y las tocan con desgano. Esto se debe, en parte, a que las ocasiones performativas en las que se hace presente este repertorio son cada vez menos

significativas pero también a que ellos no ven ese repertorio como una parte disfrutable de su quehacer musical.

Pero, por otra parte, para los músicos en general los festivales, y en concreto el Festival Nacional del Porro en San Pelayo, el Encuentro Nacional de Bandas en Sincelejo y algunos otros, representan una cierta decepción, después de haber visto en las primeras versiones una interesante oportunidad para mostrarse tanto a públicos locales como a visitantes de afuera, pero que hoy en día resultan ser más bien una ruleta en la que nunca está claro lo que se va a calificar. Por otra parte, las ganancias económicas que se obtienen (aún siendo ganadoras) son realmente insuficientes para la cantidad de trabajo y tiempo que requiere la preparación.

Pero además, la existencia de esos festivales y la proliferación de otros espacios como eventos civiles para públicos masivos tanto locales como en el exterior, han dado lugar a un ambiente de espectáculo que marca una novedad con respecto a las ocasiones performativas que habían estado presentes desde la consolidación del sistema, hecho que ha desbalanceado la relación entre, por ejemplo, el goce de los fandangos de la etapa anterior y el sacrificio que parece implicar ahora con respecto a otros espacios en los que se toca menos y se gana más.

Mientras tanto, el desempeño en la música continúa en un estado de informalidad en el que los contratos se hacen cada vez más difíciles de concretar, por lo que muchos músicos han buscado alternativas laborales en agrupaciones como orquestas y mariachis. Sin embargo, los músicos de banda son cada vez más, así como las bandas legalmente conformadas y las escuelas infantiles y juveniles que, con apoyo de distintas entidades (entre ellas las alcaldías y el Ministerio de Cultura), se posicionan como pueden en el discurso de la paz y el posconflicto.

El papel de los músicos en el entorno local

Los músicos de banda ocupan posiciones diversas que han dependido sobre todo de la valoración que su labor ha tenido en el entorno más próximo. En todo caso, al interior del gremio existe también una jerarquía que se ha definido por características que a

continuación describiré, por lo cual resulta imperioso no perder de vista una heterogeneidad interna que, sin embargo, no esconde la unidad en tanto gremio profesional.

Según me han contado los músicos mayores, en las etapas iniciales de la organización de las bandas, e incluso hasta entrados los años 70, los músicos eran valorados en tanto protagonistas de las ocasiones festivas en la región. Además, la oferta de bandas musicales era escasa, por lo cual ellos cuentan que su llegada a un poblado era un momento de intensa celebración. Sin embargo, a lo largo de su desarrollo, e incluso en la actualidad, su labor se ha visto inmersa en relaciones de poder que dependen de la economía de la región la cual se basa en la actividad ganadera y deja una distribución de la riqueza bastante inequitativa. Por eso todavía en la actualidad la música de banda, y en particular la presencia de los músicos, es una representación de poder económico. Su labor, tanto en las fiestas patronales y los festivales, como en las casas de aquellos que se pueden dar el lujo de pagar, es un signo de poder adquisitivo. Y es que, fuera de pagarle a los músicos, la norma general indica que se les debe dar comida y ron, por lo que, a pesar de que en comparación con lo que se le pagaría a otros músicos es bastante económico, no es un lujo que se puede dar cualquiera. Pero conforme ha ido pasando el tiempo, la oferta de bandas ha aumentado, por lo que su costo ha tendido a reducirse. Además, la entrada de grupos de otros géneros musicales al entorno local ha reforzado la relación jerárquica puesto que la banda, o en todo caso un combo más pequeño, es siempre más barato y su presencia no es medida por ideales de representación regional sino más bien por la presencia de música en vivo que incluye, aunque no exclusivamente, al porro.

Es así que, en el paisaje sonoro de la región, las bandas pelayeras tienen un lugar importante que bebe de una relación histórica de construcción identitaria. Sin embargo, la competencia con otros géneros musicales, muchos de los cuales en décadas pasadas solamente tenían una presencia virtual (por medio de la radio, por ejemplo) se ha incrementado dejando a los músicos de banda en un lugar subordinado. Hay, por ejemplo, una competencia evidente con los grupos de vallenato que suelen ser presentados en conciertos masivos (por ejemplo, en espacios del Festival Nacional del Porro), mismos que no solamente ganan

mucho más que las bandas, sino que además ocupan los espacios privilegiados en horario y cantidad de público asistente.

Además, en los últimos años ha ganado presencia la música de mariachi que, comparada con la de banda, resulta mucho mejor pagada para serenatas en fechas especiales. Por ejemplo, un grupo integrado por cinco o seis músicos puede ganar en una serenata lo mismo que ganaría una banda completa por una tanda de una hora. De la misma manera, los grupos vallenatos y las orquestas tropicales que ocasionalmente se presentan, por ejemplo, en conciertos masivos, ganan siempre mucho más que las bandas y no solamente por ser grupos famosos (pues algunos sí lo son), sino por una escala de valoración intrínseca en los géneros musicales.

Pero, a pesar de lo que he descrito, la banda constituye un elemento esencial para ciertas ocasiones. Por ejemplo, no hay fiesta de toros sin bandas, así como tampoco hay fiesta patronal sin procesión acompañada por una banda y fandangos o casetas en los que, como mínimo hay una banda alternando con un picó¹⁷. El sentido de la fiesta, entonces, no se completa sin la banda en ocasiones de fuerte arraigo regional.

En definitiva, los músicos son personas que ocupan un lugar ambivalente al interior del grupo social. Por un lado, dado que su actividad se da en un ámbito profesional y siempre se cobra (a menos, por supuesto, que se trate de un asunto personal de un músico, como una serenata a un familiar suyo), existe siempre un compromiso a nivel del préstamo de servicio. Así, su ejercicio se constituye en actividad laboral más allá de lo que la música misma pueda representar en términos político regionales, aun a pesar de que muchos de ellos tienen actividades paralelas, es decir que no se dedican exclusivamente a la música. De esta forma, se reconoce su dominio de instrumentos musicales, que no está, en absoluto, en las posibilidades de cualquier persona. Y se reconocen, además, distintos niveles de pericia entre ellos. En otras palabras, se sabe que hay músicos mejores que otros tanto en términos de virtuosismo como también de conocimiento de amplios repertorios. En este sentido, los músicos ocupan un lugar privilegiado por su capacidad para acompañar

¹⁷ El picó consiste en una fiesta encerrada con un equipo de sonido de grandes dimensiones que reproduce música grabada.

las fiestas y dar a las mismas un ambiente de *caché*, que resulta también motivo de valoración. Más aún, por constituir una fuente de trabajo, la música suele verse como una oportunidad laboral interesante por parte de personas que, por ejemplo, viven en lugares alejados de los centros poblacionales urbanos.

Por el otro lado, los músicos ocupan un lugar subordinado en relación a la clase social y suelen ser menospreciados con términos como “chupacobres” y “mamarrón”, que se derivan de una vinculación de su ejercicio con el alcohol y la fiesta. Se dice, por ejemplo, que en un tiempo tocaban sin cobrar más que botellas de licor, por una situación de obediencia que resultaba de una relación de larga data de dependencia laboral con los grandes terratenientes. En este sentido, los músicos han sido unos trabajadores que de cierta manera deben obediencia a quienes los contratan. Sin embargo, es muy común escuchar que se quejan por recibir malos tratos como, por ejemplo, hospedajes en pésimas condiciones durante sus días de trabajo.

Ser joven en la región

Son pelaos que tienen cara de pelaos, pero no son pelaos
(Hildanis Corcho en entrevista, refiriéndose a la generación de músicos jóvenes profesionales)

Por lo que he dicho hasta ahora, me interesa observar la forma en la que se entiende la juventud en la región, para después establecer la categoría que emergió en campo y que resultó útil para mi planteamiento del problema. Para este fin, debo plantear que la categoría para mi construcción resulta esencial en tanto se hace carne en la acción misma de la música. En otras palabras, la juventud en los músicos se conforma al interior de su ejercicio, proyectando desde allí una posición a través de la cual construyen sus trayectorias y afirman su diferencia. Así, lo juvenil se integra a partir de la distancia con respecto a un cierto establecimiento que representan los músicos de las generaciones anteriores y quienes todavía en la actualidad mantienen autoridad y legitimidad en el gremio. La categoría, entonces, se encarna en unos sujetos que hacen su música de maneras

diferentes, no solo en lo formal sino también en lo procedimental, a aquellas que usan sus mayores. Así es como, haciendo su música, desafían la legitimidad de quienes tienen más experiencia proponiendo una interesante negociación en torno a las formas, pero también a los sentidos que toma el porro en la actualidad.

La fuerza de las relaciones sociales que es característica de la gente del Caribe y que se evidencia especialmente en los pueblos de esta región, permite sólidos enlaces familiares y comunitarios que rebasan por mucho la familia nuclear del idealismo moderno, incorporando relaciones de familia extendida como el vecinazgo y el compadrazgo. Así, los primos en cualquier grado se llaman primos, de igual manera que los tíos. Las casas suelen albergar a varias generaciones y son lugar de reunión con vecinos y amigos, mientras que la residencia de los abuelos suele ser tomada por toda la descendencia como un lugar de tránsito libre. Por otra parte, en los espacios privados tampoco hay una idea rígida de propiedad privada, pues quien necesita el espacio simplemente lo ocupa.



Imagen 6. Niños trombonistas

Para entrar a hablar de los músicos en particular, hay que decir que la demarcación de la etapa de juventud no corresponde, como sabemos, con un establecimiento biológico tajante. A ella se pueden adscribir desde los pequeños que inician con las clases básicas de instrumentos hasta los protagonistas de mi interés en esta tesis, que nacieron aproximadamente en la década de los 80.

Además, son jóvenes que en su mayoría trabajan en la música, aun cuando por ejemplo estén estudiando el bachillerato, lo cual les propina cierta autonomía económica y la posibilidad de empezar a aportar a su casa. Sin embargo, empezar a ganar dinero no necesariamente implica “sentar cabeza”¹⁸.

La juventud en distintos niveles

Sabiendo pues que una delimitación resulta siempre artificial, propongo pensar en diferentes formas en las que la demarcación generacional se hace presente a partir de lo que de ellos se espera.

En primer lugar, es importante decir que de los jóvenes músicos de la actualidad se espera que elijan una carrera. Aún a pesar de que algunos de ellos elijan opciones diferentes a la música, resulta cada vez más deseable que tanto hombres como mujeres aprovechen la oportunidad de hacerse profesionales en la propia región tanto en la Universidad de Córdoba y la de Sucre (las instituciones públicas de los departamentos) como en las privadas, así como también en el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje). Es así que en la actualidad el hecho se convierte, para muchas familias, en la oportunidad de tener la primera generación de profesionales que se educan en programas técnicos y profesionales.

¹⁸ Entre los sabaneros se habla de “sentar cabeza” como el momento en el que una persona empieza a tener actitudes “serias” de un adulto, situación que se espera en especial de los hombres, quienes se consideran desordenados (por lo general mujeriegos) y parranderos en su juventud. Pero esto no se manifiesta necesariamente en los momentos que nombré anteriormente. Muchas parejas no se casan formalmente, sino que se van a vivir a la casa de los padres de una de las dos partes. Este momento además suele estar relacionado con un primer embarazo, pues en general no se encuentra sentido en la convivencia de una pareja sin hijos. Pero ser padre tampoco es condición para “sentar cabeza”, pues los niños pueden ser criados por sus abuelos, tíos u otras personas en reemplazo de sus padres, en especial en embarazos adolescentes.

Su interés, por supuesto, está directamente relacionado con la esperanza de una mejoría en la condición socioeconómica a través de la obtención de un título que promete una mejor remuneración. Pero, para los que estudian música, en particular, la adquisición de un título se supone especial por constituir un reconocimiento a una labor que durante décadas no tuvo tal oportunidad.

De ellos se espera también que tengan una iniciación musical cada vez más temprana. El acercamiento a los instrumentos se ha desplazado hacia la niñez a diferencia de los músicos de mediana edad y mayores, quienes en su mayoría iniciaban ya en su adolescencia o incluso después. Así pues, a los niños y jóvenes les gusta mostrar sus dotes y se espera que rápidamente alcancen el virtuosismo. Además, la improvisación se convierte en uno de los elementos más importantes durante su aprendizaje.

Finalmente, de los jóvenes en general, se espera que conformen familias estables y monógamas, en una actitud general que no sanciona pero tampoco desea que se mantenga la costumbre muy difundida hasta décadas recientes en la que un hombre tenía varias mujeres –sucesivas o simultáneas.¹⁹ Para las mujeres, por otra parte, la monogamia es una condición apenas normal y quizás por eso puede resultar más condicionadora aún.

Por otra parte, los jóvenes han estado expuestos al uso de tecnologías como el internet que apenas cuenta con un poco más de una década en actividad permanente entre la gente de la región. Según lo recuerdo, quizás en los últimos ocho o diez años ha empezado a establecerse conexión en las casas de las familias con mejores condiciones socioeconómicas particularmente en municipios como San Pelayo y aún más reciente es el uso de teléfonos celulares que los jóvenes persiguen con marcado interés. Más aún, entre los músicos se hace urgente usar estos aparatos con el fin de dinamizar el tránsito de grabaciones, partituras, fotos y todo tipo de elementos que tienen que ver con su labor.

¹⁹ Sin embargo, podría ser interesante plantearse si el hecho de tener varias parejas sucesivas pudiera ser una forma de mantener unas redes de comunalidad fuertes y asegurar unos vínculos que se confunden entre la amistad y la familiaridad. Tener hermanos de diferentes madres o padres, por ejemplo, no pone en duda la condición de hermandad aún a pesar de que hayan sido criados en diferentes hogares (no se piensa en medios-hermanos). Rivera Cusicanqui habla de “estrategias conyugales hipergámicas” (2010, p. 195).

La relación con herramientas tecnológicas es, pues, un factor de diferenciación que ha permitido a los jóvenes establecer unas lógicas propias de comunicación entre ellos y con los demás. Además, a través de estos medios ellos tienen contacto con músicas a las que de otro modo sería difícil acceder y con personas con las que, aunque vivan lejos, pueden establecer relación lo cual ha afianzado, por ejemplo, contactos con músicos de otros países y unos gustos musicales muy diversos que se suman a la música de bandas para conformar el universo sonoro en el que habitan.

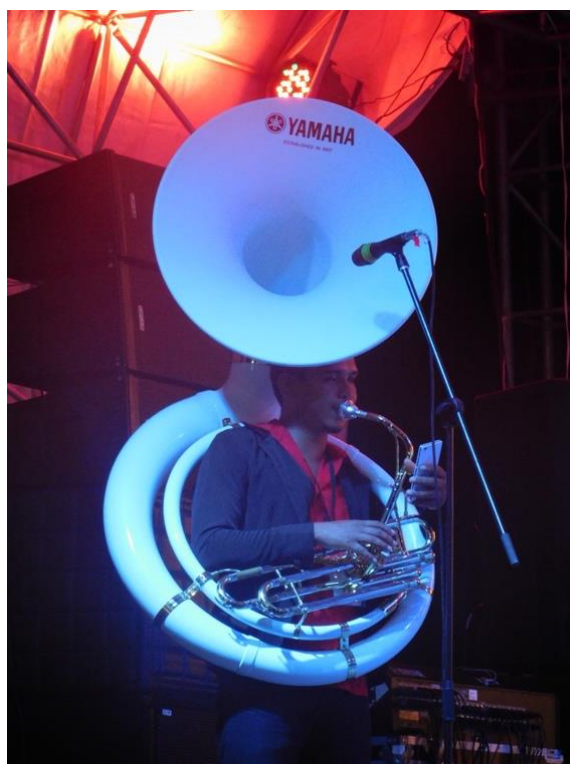


Imagen 7. Tubista mirando la partitura en el celular

Las categorías de concurso y otros eventos

Finalmente, en un nivel más formal, observo que la categoría de juventud ha tenido visibilidad en la distinción que se hace para los festivales y concursos en donde se suelen distinguir los participantes por grupos de edad.

Pero hay un tránsito que es interesante observar. En el Festival Nacional del Porro en San Pelayo existió primero una categoría de bandas “aficionadas” o “semiprofesionales” que, en el momento en que ganaban el concurso en su categoría, adquirían el paso a la de mayores. Con el tiempo se reemplazó el concepto de “aficionada” por el de “bandas juveniles”, lo cual mantuvo una cierta sensación de que éstas tienen un nivel inferior a las bandas de mayores y, hasta la actualidad, siguen ganando premios de una cuantía menor. Hasta hace pocos años el límite de la categoría estaba demarcado por los 25 años de edad; sin embargo, empezó a ocurrir que aparecían jóvenes de 22 o 23 que ya se habían titulado de la licenciatura en la Universidad de Córdoba, o incluso unos más jóvenes que, siendo todavía estudiantes, demostraban ya una solvencia instrumental superior. Los propios jurados empezaron a ver inapropiado que hubiera profesionales tocando en las bandas juveniles, por lo que desde entonces empezó a bajarse el límite. Sin embargo, la categoría juvenil se sigue caracterizando por tener un maestro de mayor edad que funge como director y mantiene la figura de profesor. Por eso, no se diluye del todo la idea de una supeditación de los jóvenes a los mayores.

Descripción de la disputa

Focos de discusión ¿Qué es lo que dicen que está cambiando?

Este apartado tiene especial importancia por contener una descripción de lo que ha constituido el centro de mi preocupación y que toma carne en discusiones que se observan tanto en aseveraciones verbales como también en el propio ejercicio musical. La disputa de la que hablaré a lo largo de esta tesis, sin embargo, no genera fuertes contiendas más allá de la competencia entre unos y otros por ganar espacio en el cada vez más competido mercado de las bandas. Pero los lazos de amistad y compañerismo no abandonan en absoluto su labor, por lo que el ejercicio suele ser compartido entre varias generaciones. Es así que, como he dicho ya, la disputa se da en términos de negociación y debate, más que de conflicto.

Para empezar, a pesar de que la transformación que ha ocurrido en las bandas podría ser vista como una cuestión de recambio generacional apenas lógica, es interesante observar que en este caso es señalada fuertemente por parte de los actores mismos, tanto los músicos jóvenes como los mayores, así como de los consumidores en general y representa, quizás, un recambio acelerado que ha dejado a muchos músicos de las generaciones más veteranas sin posibilidad de competir.

A pesar de que no es el único momento en el que se haya presentado una transformación importante, como veremos en los capítulos posteriores, este quiebre toma una importancia particular por ser el más reciente y por convertirse en tema de disputa en la actualidad. Así pues, se habla de este quiebre con la “entrada de la academia”, que se refiere a la paulatina llegada de la profesionalización musical a la región, misma que tiene su culmen en la fundación de un programa universitario local. Este cambio es visto por algunos como el inicio de una pérdida de lo esencial, aunque por otra parte, se suelen resaltar las bondades de la situación. Así lo comenta el reconocido compositor y director Hernán Contreras:

Ya ahorita los jóvenes están mejor preparados musicalmente. Ha llegado la academia a las bandas, de ahí que se están dando tantos cambios... pero para mí son bien. O sea, son cambios positivos, porque las bandas siguen siendo todo lo tradicional que tú quieras, pero con un toque un poco más moderno y como que más académico. Y eso es bueno, por lo menos para mí eso es bueno.

Es interesante ver que la transformación se observa siempre a partir de la continuidad y no como una ruptura radical, lo que puede observarse en el uso de marcadores de novedad que tienden a la adición y no al reemplazo. Ejemplo de ello es lo que plantea Luis Manuel Guzmán, bombardinista y director musical de la Banda Nueva Esperanza de Manguelito, cuando dice que “el porro tradicional, yo, pues lo que yo hago a los porros es... les implemento armonía, pero trato de conservar las partes tradicionales”. De esta misma manera se expresan muchos de los jóvenes que son en la actualidad los protagonistas de la transformación.

¿Dónde está sucediendo?

Las bandas pelayeras tienen su epicentro en los departamentos de Córdoba y Sucre, con un territorio que se extiende hasta el sur de Bolívar y Atlántico y el norte de Antioquia, y su repertorio ha llegado a permear las prácticas de bandas incluso en regiones geográficamente apartadas como los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Sin embargo, sin duda en Córdoba y Sucre es donde están las bandas con actividad permanente, aquellas que no solamente asisten a festivales sino que se desempeñan a lo largo del año en todo tipo de eventos que sustentan mayoritariamente sus necesidades socioeconómicas.

Es importante señalar que la disputa generacional en la que me he enfocado se concentra en particular en el departamento de Córdoba. En palabras de Rafael Benítez, un músico sucreño que estudió en la Universidad de Córdoba:

En Córdoba se han dado muchos cambios, más que en Sucre ¿sabes? Se ha sentido más. Porque acá en Sucre digamos las bandas viejas que hay en Sucre, los directores son los mismos... se han mantenido ahí. En Córdoba no, en Córdoba los muchachos que han estudiado han desplazado a los antiguos maestros, es apenas lógico porque de todas maneras ya estudiaron... y las bandas han probado y les ha dado resultados.

Como vemos, uno de los elementos importantes es la toma de la dirección de las bandas por parte de peñaos que desplazan a los maestros que en décadas anteriores habían estado al mando de las mismas. Pero en particular resulta interesante que la dirección tomada por ellos tiene en su mayoría un interés particular en el trabajo musical, dejando a un lado actividades administrativas que antes solían ser parte del trabajo del director. Así, se ha marcado una tendencia en las bandas de Córdoba a separar la actividad del director musical y la del director general que funciona más como administrador y se encarga de concretar los contratos, hacer las cuentas y pagar a los músicos, entre otras cosas.



Imagen 8. Ensayo de la Banda 20 de diciembre de Cotorra

¿Desde cuándo?

El proceso de transformación es demarcado más o menos al inicio de la década del 2000, cuando los jóvenes nacidos a principios de los 80 empezaron a componer y arreglar música para las bandas grandes de la región. Así lo expresó el maestro Rafael Genes en una entrevista.

De pronto ahorita. Ya ahora como del 2000 para acá, 2005 para acá, que la banda entonces empezó ya, como te dije, ya se metió la muchachera de la universidad y los otros a hacer arreglos.

El momento, como he dicho ya y como describiré más adelante, coincide con la fundación de un programa universitario local y con el regreso de varios músicos que habían salido a estudiar a otras ciudades del país. La disputa, entonces, tiene un tinte muy marcado que

designa a “la academia” como foco de la transformación. Por esta razón, es común escuchar el término “universitario” como sinónimo de músico joven aun cuando todavía en la actualidad no todos ellos acceden a ese espacio. Luis Manuel Guzmán, por ejemplo, comenta:

Esa discusión la tuve ahora el otro día en Pelayo, no me acuerdo con quién fue, unos músicos que estaban hablando ahí... “no, lo que pasa es que los universitarios” todo se lo cargan a los universitarios, “los universitarios hoy en día han cogido el porro y eso han hecho y deshecho con el porro”, yo dije “pero espérate un momentico, ¿por qué tú dices eso?”, “no, por unos porros que eso... yo no sé, le meten unas cosas que no sé qué, y ese poco de cortes que no sé qué”.

Pero, a pesar de que las transformaciones impulsadas por los pelaos no se dan solamente a nivel sonoro, es precisamente allí en donde pueden encontrarse los señalamientos de los músicos mayores, quienes se quejan de que los primeros han instalado de manera muy brusca ciertas prácticas que, a sus ojos, no están bien porque no cumplen con características que han definido su práctica a lo largo de las últimas décadas. Se habla entonces de elementos que no corresponden a la banda, en una suerte de sentido común que es poco cuestionado. Uno de los asuntos más nombrados es la inclusión de elementos melódicos y armónicos diferentes a los que ellos consideran habituales.

En particular, la preocupación por la inclusión de armonía tendiente a la expansión de la célula Tónica-Dominante en presentación tríadica y la incorporación de cortes rítmicos resultan estar en el primer plano de discusión. Basta con observar la forma en la que algunos de los maestros se expresan. Al respecto, el maestro Bruno Bello comenta:

Los pelaos vienen y empiezan a rearmonizar la música y a hacerle una cantidad de tensiones armónicas, una cantidad de modulaciones, que terminan quitándole el sabor al tema, llámese inédito o llámese tema tradicional.

Y así mismo, el maestro Rafael Genes:

Pero entonces si el porro viene y empieza aquí y que... a los 8 o 16 compases viene y *ta* le meten un corte. Ya el bailador no sabe ni pa dónde va ni qué está oyendo “oye, pero esos músicos qué, se perdieron” es lo primero que dicen. Entonces pa’ mí ese es el error de los muchachos ahora.

Y los mismos pelaos lo ratifican, por ejemplo Juan Carlos Jiménez:

Tú has escuchado mis arreglos, y yo trato en la banda de no exagerar porque... tú sabes que el respeto por la tradición, que la gente “no, que ya no sabe a porro”.

A pesar de que no todos los detractores tienen una postura radical y también reconocen las cualidades del trabajo de los pelaos, es evidente que sus comentarios tienen implícita, además, una preocupación por el gusto de sus públicos y la forma en la que “la gente”, es decir, el público local, se relaciona con su música. En particular resulta imperante para ellos mantener la posibilidad de reconocimiento de las piezas musicales tradicionales, por lo cual los mayores insisten en no alterar, en lo posible, ciertos elementos nucleares como las estructuras melódicas, lo cual implicaría que a la gente le resulte difícil la relación casi instantánea. Sin embargo, estas estructuras, como sabemos, tampoco son estáticas, sino que funcionan como clases paradigmáticas. Por ejemplo, Rafael Pérez precisa

Yo estoy insistiendo mucho sobre todo en los jóvenes y yo hago muchos talleres... con toda esa gente que está saliendo de la universidad, insistiéndoles en que no debemos meternos con la parte melódica de esas obras. Esa parte sí hay que respetarla porque es que eso es lo que la gente conoce, y así como la gente lo conoce, así es como lo quiere. Sí se puede rearmonizar de pronto, hay temas que incluso se pueden hacer a voces, esos porros tradicionales. Pero los porros que son de inspiración deben seguir así.

¿Pero dónde se establece el límite?

Hay ciertas demarcaciones que refuerzan la relación del Porro, como complejo genérico, y la banda como formato instrumental. La no conveniencia en la implementación de ciertos elementos musicales que no se han acostumbrado en el formato de banda representa quizás la mayor queja por parte de los músicos mayores. El músico Rafael Genes, por ejemplo, expresó en entrevista:

Lo que es banda tiene que ser banda, banda tradicional. “No, que a mí me suena bien este acorde que es de novena, que es de sexta, que es de cuarta”. No, no, pero es que a la banda casi eso no le viene bien. Que es lindísimo, [pero] esos arreglos, esos acordes más que todo es para la orquesta.

Por su parte, el maestro Rafael Pérez, me lo dijo así:

Pero fíjate, por ejemplo te voy a poner un ejemplo, La pollera colorá²⁰ no sale [tararea la melodía], si se le mete [la canta otra vez pero con cortes] eso desvirtúa la melodía y segundo, desde el punto de vista como banda tradicional, no queda muy bien. De pronto desde el punto sinfónico sí, desde el punto jazzístico, porque uno de las cosas que hoy los jóvenes no tienen en cuenta es que no miran el contexto donde están.

Pero la queja tiene sustento principalmente en el hecho de que esos elementos no parecen corresponder con el concepto de porro que tienen esos músicos en la cabeza. Por eso para ellos, por ejemplo, el tratamiento armónico propuesto por los pelaos puede incluso ser reconocido como bello e interesante, pero no casa con el ideal de lo que debería ser un porro en la banda. Rafael Genes, por ejemplo, continuó:

No ha salido más nada ¿Por qué? por el desvío que le tienen ahora los pelaos ahora con esos arreglos de... “no, que vamos a meterle una sexta, vamos a meterle una no sé qué, vamos a meterle una novena, vamos a meterle...” y el porro casi con esos acordes no luce.

Y Bruno Bello, por su parte, afirmó:

La armonía que nosotros trabajamos es muy diferente a la que trabajan estos pelaos. Estos pelaos se ponen a hacer una armonía desagradable, ¿por qué desagradable? es muy bonita y es de mucho... cómo te digo, mucha academia, pero es que no le pueden meter toda la academia a esta clase de música porque... a la hora que le echas toda esta cantidad de armonía a la música, empieza a perder su esencia, como lo es el porro.

Así pues, resulta muy interesante observar que a nivel musical las quejas se refieren básicamente a elementos armónicos y melódicos en unos términos que necesariamente apelan al lenguaje emanado de la academia, misma que parece ser la fuente principal de

²⁰ A pesar de que La pollera colorá no es un tema tradicional de las bandas, le sirvió a Rafael Pérez para expresar su ejemplo, lo cual demuestra que la preocupación sigue teniendo un tinte muy abierto y se focaliza en lo que conviene, según la situación.

las intenciones dinamizadoras de los pelaos. Sin embargo, las quejas no van más allá de algunas demarcaciones a nivel verbal y raramente encuentran maneras de describir a profundidad lo que sucede por la dificultad que representa, por ejemplo, hablar de una pérdida de “sabor” o de las maneras en las que se puede dar un irrespeto a los porros creados en pasados que son sagradamente resguardados.

Por su parte, los pelaos le dan importancia a cuestiones que son bastante más sutiles y que ellos asocian a un trabajo completo de calidad, como el equilibrio tímbrico y la afinación.

Sobre este asunto, Luis Manuel Guzmán me comentó en una entrevista:

Eso no se manejaba antes por acá, antes el bombero agarraba y *bimbimbim* a darle a ese bombo. Y el pobre bombardino, el trompetista que iba a hacer la parte eso ni se escuchaba, entonces se le inflaba la garganta y uno apurao. No, ya el músico, ya a medida que el bombo ha manejado los matices ya uno trabaja más suave, uno se escucha, ya uno trabaja “no, no, no, aquí la idea no es el que suene más duro, la idea es que suene bonito y que se entienda lo que estamos haciendo”. Entonces se ha ido cambiando ese concepto, pero de todas maneras es una diferencia muy grande porque la academia con el músico tradicional, no es lo mismo el que está estudiando que con el músico digamos acá... fandanguero, de corraleja, no es lo mismo. Entonces ha tocado pues implementar cosas también con ellos en esa cuestión que te estoy diciendo.

Su preocupación, además, no solamente se enfoca en la inclusión de elementos novedosos en lo musical, sino también en la posibilidad de encontrar espacios para desarrollarse profesionalmente en unas condiciones más dignas que incluyen, por ejemplo, la búsqueda de mejores pagos y mejores ambientes de atención en los eventos en los que tocan.

De otro lado, el resguardo de la tradición se ancla en imaginarios que son reproducidos colectivamente y en los que la presencia de ciertos personajes juega un papel determinante (Alviar, 2015). En este sentido, la reiterada aparición en espacios de discusión sobre el porro de músicos como, particularmente, Miguel Emiro Naranjo, y de otros investigadores, representa para los pelaos una falta de acceso a oportunidades para defender su postura y su trabajo mismo pues saben que la autoridad de los mayores todavía es difícil de controvertir. Un caso particular que recuerda Rafael Benítez, ocurrió en medio de un diplomado.

El maestro Pacho Zumaqué... nos dio clases, y estábamos hablando por qué yo no puedo meter esto en una banda, entonces yo dije “no, lo que pasa es que el maestro Miguel Emiro es muy conservador”, “¿pero quién es Miguel Emiro?”, “no, el maestro, el director de la banda de Laguneta”, “¿pero quién es Miguel Emiro?”, “no, el señor de acá”, “¿pero quién es él? ¿o sea que él es la última palabra? No, ustedes son los llamados a modificar esto, a cambiar esto. Ustedes son los llamados, si ustedes no cambian, esto va a seguir estancado y las bandas no van a dejar de ganarse 150.000, 100.000 pesos por hora”.

Mientras tanto, ellos manifiestan con claridad que su labor no es otra que la de mantener al Porro vigente, en un mundo que así mismo está en movimiento. Omar Rodiño, un virtuoso clarinetista, lo expresó en una entrevista:

Él debe de darse cuenta que uno nace en cueros también, uno nace en cueros y uno se va adaptando a las modas ¿es así o no es así?... Que antes el pantalón bota tubo, después vinieron los que tenían la bota más ancha, ese era el mejor, bueno otra vez. Entonces así tiene que ser el porro, el porro tiene que seguir evolucionando... porque ya ellos quedaron viejos, ya ellos vivieron su etapa.

Pero, por otro lado, hay siempre comentarios favorables para lo que hacen los pelaos. La entrada de elementos novedosos provenientes, en su concepto, de la academia, se observa con buenos ojos en la medida en la que demuestra la vigencia de su práctica. En otras palabras, a los mayores les gusta que ellos estén tan fuertemente comprometidos con su música y reconocen en la llegada de la academia un elemento clave para su desarrollo. Además, reconocen con agrado que los pelaos mantienen una relación cercana con ellos en la que demuestran respeto y admiración.

Finalmente, el debate que mantiene una tensión, tiene como característica la posibilidad de que los pelaos permeen con su trabajo el estilo de los mayores y que éstos desarrollen de manera paralela sus intereses. Incluso Hernán Contreras, quien a pesar de no pertenecer a la generación en cuestión es el músico que quizás mejor representa la intención renovadora en el Porro, manifiesta su reconocimiento:

Estos chicos que hoy día ya han hecho la carrera y que van volando, que llevan otras metas y otras... “no, es que yo esta vaina la voy a rearmonizar así, porque es que el maestro Bustos me enseñó” y hacen una especialización por allá y vienen con unas vainas locas, pero locas en el buen sentido de la palabra, de música clásica y eso. Entonces todos esos tips o todas esas cosas las va

aprendiendo uno y las va aprendiendo uno “claro y yo puedo rearmonizar una parte de este porro, con este pedacito aquí eso me va a sonar diferente”. Entonces todas esas cosas son muy bonitas porque van plasmando una época diferente, van plasmando y van haciendo interesante el trabajo que ellos están haciendo.

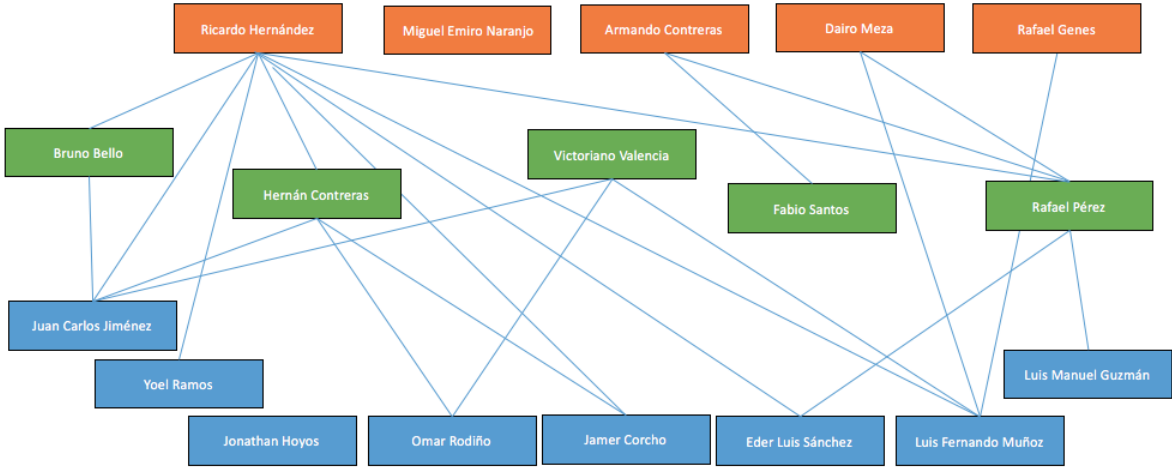
Sin embargo, el debate mismo funciona a manera de diversificación al interior del sistema y plantea la posibilidad de mantener vigentes estilos musicales diversos que compiten tanto literalmente en concursos como también conceptualmente a lo largo y ancho de su práctica. Sin embargo, la discusión se plantea en escenarios muy concretos en los que se juegan el prestigio y la autoridad haciendo que finalmente les resulte imperioso tomar decisiones en las que se privilegia la adhesión a los grupos generacionales a pesar de que sus posturas no sean homogéneas e incluso sus apuestas vayan en direcciones diversas.

Los pelaos en red

Justamente a raíz de la observación de que los pelaos no se mueven en direcciones unívocas y por el contrario tienen particularidades según sus propios gustos, puede ser pertinente hablar de ellos con el concepto de red (Latour, 2005). Si bien no me interesa hacer una descripción detallada de la misma, como el mismo Latour lo plantea, me resulta útil pensarlos así para desnaturalizar una idea construida del concepto mismo de generación como unidad, y enfocarme más bien en la observación de algunas personas que son claves para el fenómeno, partiendo de las relaciones que se establecen entre ellos y del reconocimiento que su labor tiene en el contexto local.

Pensar en una red, además, me permite desmarcarme de la idea de homogeneidad propia de las formas en las que se nombra “lo social”, acercándome a un planteamiento que reconoce la diversidad y se preocupa por encontrar tanto coincidencias como diferencias. Por ello invito al lector a recordar a lo largo de los siguientes capítulos que los protagonistas del análisis serán algunos pelaos que se destacan especialmente por ser directores de las principales bandas de Córdoba y también algunos de los maestros que han sido destacados en las generaciones anteriores. Todos ellos señalados por tener cierto reconocimiento y visibilidad en el gremio.

Para empezar a familiarizarse, puede ser útil el siguiente cuadro en el que se muestran tres generaciones de músicos. La primera se refiere a músicos nacidos en las décadas de los 40 y 50, que dirigieron y trabajaron para las bandas reconocidas en el momento de fundación del Festival Nacional del porro y algunas décadas después. Algunos de ellos siguen activos aunque otros ya murieron. En la segunda se encuentran algunos músicos de mediana edad que siguen vigentes en la actualidad y son quienes conforman el enlace con la tercera, que es aquella a la que pertenecen los pelaos, nacidos desde 1980. En el esquema pueden observarse algunas relaciones que, según ellos, demuestran filiaciones de estilo.



Cuadro 1. Red de generaciones

Si bien estas relaciones no son exclusivas y se refieren a algunas de las marcas discursivas emanadas de las entrevistas que realicé con ellos, vale la pena rescatar el nombramiento por parte de los pelaos de los maestros que resultan importantes para la consolidación de su carrera como músicos de banda. Por otra parte, la observación del establecimiento de vínculos intergeneracionales refuerza la idea de un movimiento transformador que lejos de crear una ruptura, se nutre de múltiples herencias.

El esquema me resulta útil en particular para hacer visible mi interés por observar el fenómeno a partir de la observación de la generación en mención, es decir, en una red conformada por los personajes de color azul; pero también la observación de la disputa que se genera, si ampliamos la observación, en las relaciones de ellos con los demás.

Esperando, pues, que no resulte complicado referenciar a los protagonistas del análisis a lo largo de las siguientes páginas, iniciaré por observar en la siguiente parte de la tesis los tres canales que propongo para comprender la genealogía de la transformación.

Segunda parte: Los canales de la genealogía de la transformación

III. Transculturación sonora

A partir de los años 80 y especialmente gracias al modelo que marcó el Festival del Porro en San Pelayo con una directriz que apeló a ideales del folclor, que en ese momento se encontraba en gran auge en el país, empezó a observarse en algunas bandas una irrupción de nuevas prácticas tanto en las composiciones como también en los arreglos de los porros tradicionales que, además, empezaron a ser tratados de manera especial en escenarios como la tarima del festival. En efecto, para los defensores de la tradición del momento, la intención consistía en apelar al conservadurismo y presentar las bandas *como si* estuvieran tocando una fiesta popular. Mientras tanto, para la mayoría de los músicos, el escenario significó la oportunidad de sorprender y llegar a públicos más amplios, así como a observadores externos.

El momento estaría marcado no solamente por un impulso regenerador muy especialmente construido desde el interés de valorización del folclor de las décadas anteriores, sino también por el dinamismo que empezaría a generar la circulación ya no solo de músicas sino también de algunos músicos que empezaron a tener contactos cada vez más profundos tanto con espacios de formación académica como con otras prácticas musicales populares vinculadas a mercados comerciales. Victoriano Valencia (1999) lo plantea en términos de una relación rural-urbano, que da cuenta de la posición subordinada que históricamente han tenido las bandas por su íntima relación con el ambiente festivo de pueblo. Según él, “tal vez el gran impulso generador de un nuevo tipo de piezas musicales (de carácter procedimental) lo constituye la vinculación de los procesos urbanos habituales de composición musical heredados de la tradición occidental” (p. 16).

Así pues, se abría camino toda una nueva era en la práctica de la composición que había estado estancada desde los años 30, después de que las bandas perdieran cierto dinamismo en la región (Fortich, 2013) y entraran, además, en una etapa de paulatino abandono a la práctica de la educación teórico musical (Alviar, 2015). Pero, por otra parte, el momento tendría importancia por la presencia cada vez más insistente de otras músicas locales recontextualizadas en circuitos comerciales (como, en particular, el Vallenato) que desde entonces causarían una sensación de recelo, y de músicas populares de raíz urbana (como

la Salsa) tanto en vivo como también en medios masivos, las cuales harían parte, sin duda, del espectro sonoro que acompañaba a los músicos de banda del momento. Además, la importante incidencia de los nuevos procedimientos para la composición llevó el protagonismo de lo grupal a lo individual, estableciendo la preocupación por la autoría en el escenario (Valencia, 1999).

Así, a partir de mediados de los 80 se abriría campo una “reestructuración general’ de prácticas, modos de significación y circulación de lo sonoro” (Ochoa, 2012, p. 396) que, echando mano de herramientas venidas de ámbitos fuera de lo local, apeló a nociones de originalidad para establecer prácticas desde entonces vistas como novedosas, lo cual no borró, sino que diversificó las prácticas propias del quehacer de las bandas.

Para observarlo, empezaré por describir el establecimiento del canon hecho por el Festival del Porro a finales de los 70, para después iniciar el relato de la vida de algunos de los personajes más importantes de la época observando sus aportes. Finalmente, haré un recuento de los principales cambios que surgieron en la música a partir de su labor.

El Festival: posibilidades y resistencias

No cabe duda que el Festival Nacional del Porro, fundado en 1977, resulta un hecho fundamental para el sistema. Bebiendo de la cúspide del folclorismo en el país (Miñana, 2000), el Festival se fundó con intención de rescate de una práctica que se suponía en decadencia, tal como sucedería en el mismo Caribe y en otras regiones del país que rápidamente se vio inundado de festivales. Todo parece indicar que para finales de los años 70 e incluso durante los 80 había pocas bandas organizadas, situación que fue leída por los organizadores como un camino a la inminente extinción de esta práctica musical. Muestra de ello puede ser la asistencia de solo nueve bandas a la primera versión y once a la segunda. Según una compilación hecha por el señor Héctor Araújo (<https://www.facebook.com/haraujodiaz>), las asistentes al Primer Festival del Porro pelayero fueron: la Banda San Jerónimo de Ayapel, la Banda 19 de marzo de Laguneta, la Banda A No. 4 de San Pelayo, la Banda 24 de junio de Valencia, la Banda A No. 3 de Purísima, la banda 1 de noviembre de Rabolargo, la Banda Aires de La Madera de San Pelayo, la Banda

Juvenil de Colomboy, y la Banda 26 de Junio de San Pelayo. Mientras tanto, en el año 1978 asistieron, además de las anteriores -y exceptuando la de Rabolargo y la A No. 4- la Banda Bajera de San Pelayo, la Banda Ecos del río de Mata de caña, la Banda Juvenil Cátedra Cordobesa y la Banda Ribana de San Pelayo. William Fortich recuerda también en esos primeros años a la Banda Nuestra Señora del Rosario de La Doctrina y a la Banda Internacional San Antonio de Momil. En todo caso, los músicos concuerdan al afirmar que había pocas bandas, por lo que la demanda de sus servicios era más alta y sus ganancias, mejores. Por ejemplo, Miguel Emiro Naranjo me contó en entrevista lo que recuerda:

Cuando el festival empezó invitaron Banda San Jerónimo de Ayapel, Banda 19 de marzo de Laguneta... eran las agrupaciones que brillaban. Banda San Jerónimo de Montería, una banda de Valencia, bueno... varias bandas de esas, pero estaban constituidas... la de Momil...

Así mismo, Rafael Genes expresa:

En esos años, prácticamente los años míos fueron 80, 90 había... póngale seis bandas, usted podía contarlas con los dedos de la mano. Montería, Laguneta, Rabolargo, una banda que había en Montelíbano, la banda de Chochó, la de Ricardo, ahí no había más banda.

Sin embargo, ya para mediados de los 80, y no de manera pasiva, el Festival se convirtió en el escenario preciso para que ocurrieran ciertos cambios que se venían fraguando desde las intenciones de los músicos que vieron allí una oportunidad de adquirir capital simbólico encarnado en un importante reconocimiento a nivel local. Así, aunque pueda parecer contradictorio, gracias a la existencia del Festival se empezó a cultivar un ambiente que animaba la creación derivado de unas políticas de concurso propias de la mayoría de los festivales del país, mismas que instauraron el hábito de competencia necesario para que los aventajados del momento empezaran a buscar maneras de sobresalir. Así, mientras el Festival mantenía su intención purista a nivel de discurso, los personajes de los que hablaré en este apartado empezaron a ganar premios de manera aplastante durante los 80 y 90, lo cual podría ser leído como una falta de suficiente influencia de parte de los organizadores, que tenían intenciones purificadoras, hacia los jurados. Así, los últimos empezaron a calificar con criterios pensados desde una cualificación que empezó a instalar nuevos

criterios estéticos influenciados, directa o indirectamente, por elementos venidos de la tradición académica centroeuropea, y a dar recomendaciones que tendieron a la misma dirección. Bruno Bello me explicó en una entrevista que mucho de lo que él empezó a incorporar a su práctica lo aprendió “escuchando a algunos maestros que vinieron con antelación a San Pelayo de jurados... ‘No toquen duro’, varias veces nos lo dijeron, ‘no toquen duro, nosotros queremos escucharlos sonar bonito. Entre más duro suenen menos los vamos a poder apreciar’”.

Pero, por otra parte, la irrupción de este nuevo escenario en la vida de las bandas creó una separación que quedó demarcada por la consolidación de prácticas apropiadas para cada espacio. Así, en general, los porros tradicionales empezaron a tener versiones especiales para cada ocasión. Los arreglos entraron a hacer parte de las presentaciones de las bandas en ambientes formales (como en especial el Festival) mientras que la práctica informal de tocar sin arreglo -casi siempre en bandas o combos²¹ conformados al momento- se mantuvo en las fiestas populares. Esto representó que, por ejemplo, los arreglos no aparecieran más que en los concursos u ocasionalmente en una situación informal en la que la banda se presentara en su formato completo. El Festival, sin embargo, hizo varios intentos expresos para evitar que esto sucediera. Ejemplo de ello es la modalidad de la balota, que fue instaurada durante la década de los 90 y ha sido usada incluso en años recientes, con la que se pedía a cada banda en concurso que tocara un porro seleccionado al azar en una lista amplia esperando que las bandas, que debían conocer un repertorio vasto, tocaran de la manera más espontánea posible. Ante esta situación, los músicos respondieron haciendo arreglos para cada uno de los porros, lo cual sin duda implicaba un trabajo desbordado pero aseguraba una buena interpretación suficientemente ensayada. En otra ocasión, ya para finales de los 90, los organizadores del Festival decidieron reunir a varios músicos viejos de San Pelayo y grabarlos en vivo en una grabadora de periodista. Después enviaron la grabación en *casette* a todas las bandas que participarían en el Festival, indicando que debían tocar con ese estilo.

²¹ Grupos reducidos de músicos que tocan el mismo repertorio de la banda completa, contando con mínimo un integrante por cada cuerda instrumental.

A pesar de todo esto, la tendencia hasta la actualidad en la interpretación de porros tradicionales parece haberse mantenido al estilo “libre” en espacios informales, mientras que la sofisticación apareció en los escenarios, lo cual ha ocurrido siempre de manera dialógica entre los dos espacios y para nada tajante. Por otro lado, las nuevas composiciones –por ejemplo de Ricardo Hernández y Armando Contreras, de quienes hablaré a continuación- seguirían siendo interpretadas en todas las ocasiones de forma muy cercana a como fueron compuestas y casi exclusivamente por sus bandas, demarcando así sus estilos particulares.

Por otra parte, el Festival fue testigo del crecimiento en el tamaño de las bandas sin hacer ninguna restricción, permitiendo que en cuestión de una década las bandas pasaran de tener 11 o 12 músicos, a completar 17 o 18. Pero la restricción sí ocurrió con la aparición de ciertos instrumentos como el saxofón, que fue marcado como una influencia indeseable desde el inicio y así se ha mantenido hasta la actualidad.

Sin embargo, de manera silenciosa pero insistente, un nuevo estilo empezó a tomar protagonismo, llegando a dominar de manera sorprendente la forma en la que en las décadas siguientes se siguió tocando y componiendo en las bandas. Como dijo Rafael Benitez en una entrevista, “he intentado hacer los temas como se hacían antes y me salen otras cosas que ya Ricardo nos echó pa’ ese lado, y que el maestro Armando también nos echó pa’ ese lado. Y creo que ya no hay retroceso, ya hay es que seguir innovando a ver a dónde llega todo esto”. Una inspiración, sin duda, para quienes en ese momento tomaban las riendas de las bandas más importantes de la región, como Hernán Contreras, que siendo muy joven ya dirigía la banda 13 de enero de Canalete. Él lo recuerda así:

Ahí estaba Richar con sus locuras y uno escucha esa monstruosidad y uno dice “no, marica, este man... claro, el otro año yo le traigo no Maria Varilla, pero le traigo Soy Pelayero y que arranque...” ¿sí me entiendes? entonces después, eso es lo que yo te decía que se va despertando eso.

Los primeros casos de bandas “orquestas”

La práctica de las bandas en la región se ha distinguido desde principios del siglo XX de la de las orquestas tropicales, que además de incluir cotidianamente saxofones, instrumentos

de percusión latina, piano y bajo eléctrico, mantienen una relación importante con espacios urbanos, más sofisticados y de tinte elitista. Los repertorios que interpretan son, además, variados, y pueden incluir todo tipo de música caribeña para acompañar ocasiones festivas. Así, quizás uno de los casos más interesantes de observar durante los años iniciales del Festival sea el de la Banda Internacional San Antonio de Momil, que parece haber sido la primera que se le llamó “banda orquesta” y no solamente por su manera de tocar sino también por su vestimenta. Rafael Pérez me comentó en entrevista que en los años 80 “ya empieza a escucharse que la Banda Juvenil de Chochó... en ese entonces decían ‘no, la están orquestando’. Acá era la banda de La Doctrina. Anteriormente lo había hecho la banda San Antonio de Momil... pero entonces la fueron relegando porque ya empezaron a decir que esa no era una banda sino que era una orquesta, que la habían orquestado y la banda ni siquiera la dejaron ganar un festival por eso”.

Según los fundadores del Festival de San Pelayo, esta banda y la San Jerónimo de Montería llegaron a la primera versión con saxofones, tumbadoras, maracas y cantante. Y es que según Rafael Genes, la banda de Momil siempre tocó con tumbadoras: era su estilo. La memoria cuenta que en esa ocasión no los dejaron presentarse porque rompían las reglas que había establecido el concurso de manera bastante rígida, por lo que tuvieron que reducir su formato al que era permitido.

Como afirma en entrevista Eduar Soto, nieto de uno de los fundadores de la banda, el profesor William Fortich en una ocasión “reconoció que una de las bandas que empezó a innovar fue la de Momil, que si él deja que la banda de Momil siga innovando, de pronto el porro hubiera cambiado a otras cosas y hubiera innovado. Entonces ellos truncaron eso con esa decisión de que la banda no podía llevar tumbadoras, no llevara cantantes”. Pero además, al llegar al primer Festival del Río que se hizo en Montería –uno de los principales antecedentes del Festival de San Pelayo- no solamente se les criticó la incorporación de ciertos instrumentos, sino también su forma de vestir. Según dice el señor José Dionisio, ellos solían vestirse de saco y corbata, y tenían sus atriles tipo *big band*. Sin embargo, dado que en el Festival del Porro se les reprochó el vestido, en la siguiente ocasión fueron vestidos de campesinos, con sombrero vueltiao y abarcas, cosa que también les criticaron, por haberse ido al otro extremo.

Lo que resulta interesante observar aquí es que al menos hoy en día se percibe la incorporación de instrumentos y prácticas musicales como “innovación”, situación que en ese momento quizás no respondía específicamente a un interés por hacer cosas “novedosas”. Pero para ese entonces, la Internacional Banda San Antonio de Momil tenía una actividad muy intensa. El señor José Dionisio Soto, que perteneció a esa agrupación, me comentó en una entrevista: nosotros alternábamos con Los corraleros de Majagual en

esa época. Alternábamos con Aníbal Velásquez y José Velásquez... Con la Billo Caracas aquí también, con... todas esas orquestas de Sincelejo, ahí estábamos nosotros. Tocábamos la fiesta de toros y en la noche nos metían en caseta y... pa' las casetas teníamos cantante y las maracas". Su importante actividad quizás no dependió solamente del tipo de música que tocaba y los instrumentos, sino además de la calidad de sus interpretaciones. José Dionisio Soto continúa: "le digo que la catalogaron banda orquesta en esa época porque estaba buena la banda". Encontramos entonces la afirmación de una relación de jerarquía entre las orquestas y las bandas que tiene que ver especialmente con la diada urbano/rural y, aunque sea menos evidente, con una distancia entre lo popular/comercial de la orquesta y lo tradicional/local de la banda.

Pero particularmente en el caso de la banda de Momil, es posible que esta cercanía con la práctica de las orquestas tuviera que ver con la proximidad geográfica a la ciudad de Sincelejo, lugar que en ese momento concentraba no solamente la mayor cantidad de orquestas sino también a los maestros que en ese entonces tenían mayores conocimientos sobre teoría y técnicas instrumentales, a diferencia del departamento de Córdoba, donde hacia mediados del siglo XX había decrecido la calidad de la enseñanza musical. Esta relación podría explicar una mayor cercanía de las orquestas hacia elementos de una estética comercial que bien puede relacionarse con los ideales de modernidad heredados del modelo sofisticado de lo urbano. Según me comentó el señor José Dionisio Soto, "[los arreglos venían] de allá de Pello Torres, de las orquestas... los arreglos esos mi tío Eriberto los traía acá, nosotros copiábamos y teníamos atril y todo". Como vemos, el vestuario también tuvo mucho que ver con esa catalogación.

Por otra parte, bien vale la pena pensar que la ausencia de un espacio con reglas estrictas, como sería después el Festival, posibilitó una diversificación –o quizás una tendencia a acercarse al formato de orquesta que en ese momento estaba en furor- que ocurrió con total naturalidad.

La banda de Momil, sin embargo, decidió no volver al festival después de sus primeras experiencias frustradas, pues nunca fue ganadora.

Los protagonistas

El momento demarcado entre las décadas del 80 y 90 es enunciado por los músicos como un punto clave cuando hablan en particular de dos personas que murieron de manera temprana y que se han convertido en figuras del movimiento de las bandas. Esta distinción tiene que ver con un espíritu innovador que se manifestó en su intención de no abandonar a las bandas muy a pesar de que empezaron a tener éxitos en otras agrupaciones, por lo

que consciente o inconscientemente empezaron movilizar hacia ellas prácticas de otros ámbitos. Hablo de Ricardo Hernández (trompetista, compositor y director de la banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina) protagonista de lo sucedido en Córdoba y Armando Contreras (también trompetista y compositor, director de la Banda Juvenil de Chochó) haciendo lo propio en Sucre. La reconstrucción de sus vidas se convierte en un recorrido por un camino de rupturas que aún hoy resulta fuente de inspiración para los pelaos.

Así, la actividad de estos y otros personajes daría paso a una legitimación de la actividad musical a partir de la circulación de músicos que, habiendo crecido en las bandas, empezaron a tener contactos cada vez más profundos con músicas de valoración más elevada en la jerarquía social, haciendo posible un proceso de transculturación intensificado que no solamente dinamizó la actividad musical sino que también estableció una creciente apreciación a la idea de romper las fronteras locales, idea que mantiene una fuerza impresionante hasta la actualidad.

Armando Contreras



Imagen 9. Recorte del periódico El Heraldo sobre la muerte de Armando Contreras

Virtuoso con la trompeta, Contreras fue uno de los creadores eximios del porro palitiao, del cual era su defensor y estudioso. (El Heraldo, 15 de abril de 1996)

Cada vez que pasamos por ahí nos duele tanto, porque fue duro. Bueno como ese quizás no sale más. (Dagoberto Contreras, en entrevista)

Armando fue, para quienes hablan de él, un músico de origen humilde que por su talento musical y su gran carisma llegó a ser muy reconocido tanto en el medio de las bandas como también en el de las orquestas, llegando incluso a tocar con Lisandro Meza, un cantante famoso que lidera un grupo de música tipo corralera, combinando el acordeón con instrumentos de cuerdas y de viento. Su música, además, es comúnmente asociada en Colombia al repertorio “de diciembre”, aunque también tenía música de raíz cubana que tocaba en formato de orquesta²².

Según me comentó su tío, Dagoberto Contreras, quien inició su vida musical junto a Armando, él creció en una finca cerca de Chochó, Sucre. “Él era pobre, cuando empezamos la música él vendía leche en una burra. De la finca a Sincelejo en unos cántaros así: uno allá y el otro acá. Y la medía”. Cuatro kilómetros separaban a los dos muchachos del lugar de ensayos de la Banda Juvenil de Chochó, que había sido creada un par de años atrás. Pero Armando no dudaba en usar el producido de la leche para pagarle al maestro Rafael Hernández, quien ensayaba la banda en ese entonces; pues en ese tiempo, según cuentan, se le pagaba al maestro, cosa que ahora no sucede.

Seguramente por la cercanía a Sincelejo, Armando fue rápidamente considerado por las orquestas de la zona. Tocó con varias, entre ellas, Los Truenos y la orquesta Súper combo los sucreños de Edel Manrique. Después salió a tocar con Lisandro Meza y finalmente con Alfredo Gutiérrez, en la que sería quizás la cúspide de su carrera. Paralelamente, fue director insigne de la banda Juvenil de Chochó, con quien ganó muchos premios en el Festival nacional del Porro de San Pelayo y en el Encuentro nacional de bandas de Sincelejo. Hizo numerosas grabaciones y ganó fama, tanto por su estilo interpretativo como también por su manera de presentarse en público. Según expresa en entrevista Fabio Santos, quien lo reemplazó en la dirección de la Juvenil, “para la época se vestían normalmente con aquellas camisas de telas muy ordinarias, él trató de que no fuera con camisa, que fuera en chalequito, que fuera un pantalón bien hecho, que fuera unos zapatos muy finos, como buscándole *caché* a la banda”. Quienes lo conocieron lo confirman: Armando siempre

²² Ver, por ejemplo <https://www.youtube.com/watch?v=E11sRhC2mVs>

estaba bien vestido y tenía la intención de presentar a la banda de la forma más elegante posible. Una vez, incluso, se le ocurrió llevar a la banda en helicóptero a San Pelayo, cosa que los músicos no aceptaron. La opción, entonces, fue un *termoking*, un tipo de camión de carga al que le puso un pasacalle con el nombre de la banda.

Armando se casó en Chochó a finales de los 70 y tuvo cuatro hijos: dos mujeres y dos hombres, ninguno de los cuales fue músico. Después, cuando empezó a tocar con Alfredo Gutiérrez, se enamoró de una hermana de él y dejó a su primera esposa.

Los aportes de Armando a la música de banda

A nivel compositivo, Armando creó un estilo muy particular con una intención de distinción y renovación, en la que pueden encontrarse evidentes enlaces con las orquestas que dirigía y en las que tocaba. Su estilo, pues, no se desligó del quehacer compositivo más común de la época; sin embargo, en sus composiciones sí aparecieron prácticas más vinculadas con las orquestas que se veían en ese entonces como un ascenso en el estatus musical. En una entrevista con mi papá, Oscar Alviar, me comentó que “Armando era más... la sonoridad de orquesta aplicada a la banda, que sonaba muy agradable. Y era un tipo campesino, un tipo ganadero que tenía el acervo de la tradición, digámoslo así”.

Pero según me dijo Fabio Santos en entrevista,

...incluso se atrevió a hacer ritmos distintos... él a veces llevaba la idea en la mente y llegaba al ensayo y le decía al percusionista “no quiero que toques el porro como lo tocas normalmente, quiero que toques el porro... búscamele un golpe raro ahí, búscamele un golpe de *rock*”, por decir. Entonces él también incursionó en esa parte.

Pero uno de los aspectos que no es muy nombrado en el gremio es la acción de la banda Juvenil de Chochó durante la progresiva aparición del trombón de vara, que durante los años 90 haría su arribo a la práctica de las bandas pelayeras. Mario Javier Rodríguez, el “Magui”, trombonista de la banda, dice haber sido uno de los primeros en tocarlo y me comentó, en comunicación personal, que en su época Armando le permitió hacer lo que quisiera. Así fue que él, con muy buena aceptación del propio Armando, empezó a incluir efectos propios del uso del trombón de vara en géneros como la salsa, en especial los

vibratos y *glissandi* en ciertos cortes y frases, práctica que se volvería común en las décadas posteriores.

Por otra parte, Armando, al igual que Ricardo Hernández, de quien hablaremos a continuación, empezó a hacer porros y fandangos con partes fijas y a voces, tal como se estilaba en las orquestas, a diferencia de la práctica de variación más propia de las bandas. Este estilo empezó a hacerse común para la participación en festivales, particularmente en el Festival del Porro en San Pelayo que fue el primero que se fundó en esa época, en donde se empezó a sentir la necesidad de “arreglar” los porros.²³ En una entrevista, el señor Dagoberto Contreras me comentó:

Eso [los arreglos de las trompetas], salió de él pero ya eso al tiempo... Nosotros participamos en el primer festival del porro en el año 1983, nosotros no sabíamos nada de festival, nada... Entonces ya ahí empezó él, empezó a hacer arreglos y “muchachos miren, este tema va para el festival este, vamos a hacerle cualquier cosa” y eso salía.

Aunque según me comentó Rafael Coy, clarinetista de la banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina, y también de la Juvenil de Chochó, la metodología de Armando para el montaje de los porros era directamente sobre la banda:

Armando hacía una melodía y él la montaba en la agrupación, en la banda, mas no iba arreglada. Montaba la melodía “tú me vas a hacer esto y esto”, cuando ya la melodía estaba montada, era cuando Armando empezaba a hacerle

²³ Sus premios en el Festival Nacional del Porro

Fandangos

- 1983. Cama angosta
- 1984. La porra pelayera
- 1987. Tierra santa

Porros palitiao

- 1983. Homenaje a San Pelayo
- 1989. La trenza
- 1995. Estoy en plaza

Banda

- 1983. Banda Juvenil de Chochó (1er lugar)
- 1987. Banda Juvenil de Chochó (2do lugar)
- 1989. Banda Juvenil de Chochó (1er lugar)

entonces lo que son las armonías, o sea, los arreglos que lleva hacia los lados para adornar esa melodía, entonces era cuando empezaba a hacerlos.

Así también, la Juvenil se caracterizó porque sus trompetistas pasaban al frente para hacer los solos, cosa que no era común en las bandas del momento.

Su muerte

Armando nació en 1954 y murió en 1996, a causa de un accidente de tránsito. Su primo Dagoberto hizo un bonito relato sobre el acontecimiento cuando le pregunté cómo sucedió:

Él vivía en la finca pa' allá para San Pedro, Sucre. La mujer que era hermana de Alfredo [Gutiérrez] tenía su finca ahí. Entonces ella le compró un Suzuki... [y] se puso a tomar con un amigo aquí de Corozal. Estuvo aquí, entonces a la madrugada llegaron allá a Corozal, él dejó el carro allá. Se fueron con el amigo en el carro del amigo, entonces como a las cuatro de la mañana, llegaron allá "no, vamos a otro lado, está bueno ya". Entonces se levantó y le pidió el *switch* a la mamá del amigo, "no, que me voy, me voy pa la finca, me voy". Se fue a matarse, iba tomado. Cada vez que pasamos por ahí nos duele tanto, porque fue duro, bueno como ese quizás no sale más.

Ricardo Hernández

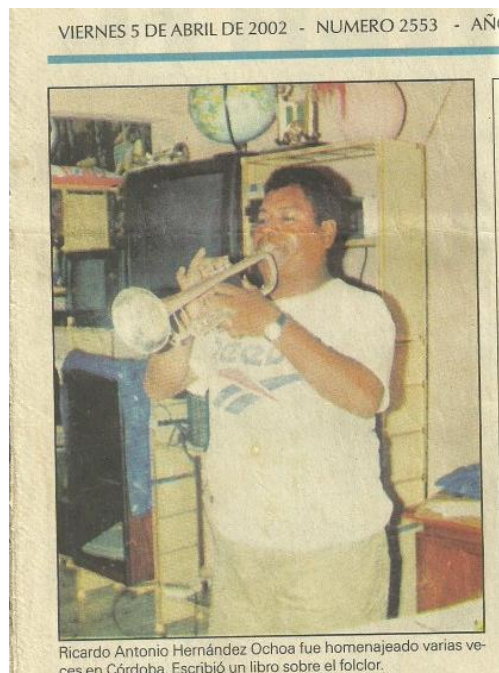


Imagen 10. Recorte del periódico El Meridiano de Córdoba sobre la muerte de Ricardo Hernández

La música de bandas está partida en dos: antes y después de Ricardo Hernández.
(Rafael Pérez, en entrevista)

Es que con eso no comenzamos nosotros, ese es un legado que nos dejó Ricardo a nosotros. (Luis Manuel Guzmán, en entrevista)

Ricardo Hernández es quizás el referente más nombrado por los músicos de banda en la actualidad. En especial los cordobeses de todas las generaciones se han visto influenciados por su trabajo y hablan de su vida con una especie de melancolía que se diluye en una fuerte admiración. Un músico que se considera de talento excepcional, que no solamente tuvo práctica en las bandas, sino también en orquestas y mariachis, y que con su genialidad fue capaz de transitar por ellas sin miedo alguno.

Fue, además, ganador aplastante en el Festival Nacional del Porro²⁴ y en otros festivales de la región durante las décadas de los 80 y los 90, dirigiendo particularmente a la Banda

²⁴ Sus premios en el Festival Nacional del Porro

Fandangos

1992. Pásalo

1993. Sierra que sierra

Porros palitaios

2002. El maestro vive

Porros tapaos

1985. El campesino soñador

1986. Soy del porro

1987. El tucán (segundo lugar)

1989. El poeta (segundo lugar)

1990. El bastón (segundo lugar)

1992. La hazaña

1997. Rosa blanca

Mejor banda

1983. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (2do lugar)

1985. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er lugar)

1986. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

1987. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

1990. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

1992. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

1997. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

2001. Banda Nuestra señora del Rosario de La Doctrina (1er)

Nuestra Señora del Rosario de la Doctrina, perteneciente a un corregimiento de Lórica. Así me comentó el clarinetista Rafael Coy:

Nosotros ganamos acá tres veces sin Ricardo y cuatro con Ricardo. Nosotros ganamos en El Repelón, Atlántico a Canalete, a todas esas bandas, a Manguelito, sin Ricardo. Ganamos en Barrancabermeja sin Ricardo, porque Ricardo al único festival donde fue, fue a dos encuentros de banda en Sincelejo, aunque nosotros hemos ido a Sincelejo como 6 o 7 veces, pero las últimas dos veces él fue con nosotros... él nos entrenaba y nosotros íbamos, pero que ya cuando se trataba de que... había agrupaciones demasiado gruesas, él se presentaba con nosotros, y por el respeto y eso.

Varios de los maestros de mediana edad que en la actualidad dirigen musicalmente las bandas nombran a Ricardo como uno de sus referentes. Hernán Contreras, Bruno Bello y Rafael Pérez, siendo un poco más jóvenes que él, recuerdan cómo su presencia influyó en lo que ellos mismos empezaron a hacer y cuentan la experiencia directa que vivieron bajo su presencia.

Ricardo: su vida

La historia empieza siempre con la pregunta sobre lo que sería la práctica de las bandas hoy en día si Ricardo no hubiera muerto a los 45 años, a causa de un accidente, en el año 2002. Rafael Coy cuenta que Ricardo nació en Los Cerros, Planeta Rica, y después se trasladó junto con su madre de crianza a Sahagún. Según parece, nunca conoció a su papá, ni a su madre biológica. Allí iniciaría su trayectoria musical junto con los tíos y hermanos. Se casó con una mujer llamada Elizabeth Estrada, con quien tuvo un hijo y dos hijas. Javier, el varón, también es músico pero de mariachi.

A lo largo de su vida tocó con muchas orquestas, entre ellas varias de Sincelejo como La Casino de Pello Torres, con la orquesta de Fruko (salsero reconocido) y con La sonora dinamita de México.

Ricardo fue una persona de un talento musical extraordinario. Muchos comentan que tenía oído absoluto, y si no era así, al menos sí un oído excepcional. Se dice que era capaz de

escribir arreglos sin tener ningún instrumento en la mano, y no eran repartos²⁵ sencillos, eran arreglos con todas las de la ley. Rafael Pérez, por ejemplo, recordó una anécdota y me la comentó en una entrevista.

... había un festival de orquestas en Sincelejo. Bueno, el maestro Ricardo llegó con una orquesta, estaba el maestro Pello Torres con su orquesta, hubo un momento que hubo un receso y se integraron. Y empezó el maestro Pello Torres a tararear un porro que él estaba haciendo, o una idea de un porro. “Ombe, yo quiero hacer un porro esto y esto, y así y así, la letra es esta. Pero quiero hacerlo con estos arreglos”. El maestro Pello iba cantando los arreglos y Ricardo al lado escribiendo. Cuando Pello terminó de cantar su tema, Ricardo se quedó ahí, como a los 20 minutos llamó al maestro Pello y le dijo “Pello, mira, aquí tienes”. Y empezó el maestro Pello a revisar partituras: tres trompetas, cuatro saxofones, cuatro trombones, guía melódica, armonía, la armonía para el piano, para el bajo. “Pello aquí tienes”. El maestro Pello se quedó viendo los arreglos, me miró a mí, miró al maestro Dairo: “no tengo más nada que decir, Ricardo tú eres un hijueputa con todo y ropa, gracias mijo”. Eso era Ricardo Hernández.

Bruno Bello, en otra oportunidad, también me comentó:

Y me llamaba mucho la atención y le admiraba mucho porque él para hacer un reparto eso era muy rápido, yo no lo veía coger un instrumento en la mano para escribir, sino que yo le cantaba una melodía a Ricardo, y Ricardo enseguida *rarrarra*, lo llevaba al papel inmediatamente, cuando eso se escribía a mano, no se escribía a computador.

Parte de la excepcionalidad de Ricardo se debe, según algunos, a que tuvo la oportunidad de estudiar en Medellín. Ese mito, sin embargo, parece reducirse a algunos meses en los que estuvo vinculado a alguna universidad o conservatorio. Sin embargo, por problemas que no son del todo claros, no pudo continuar su formación. El asunto puede tener que ver con un comentario que emite un periódico con motivo de su muerte, en donde expresa que “uno de sus mayores sueños era ser bachiller honor que le hizo el año pasado el colegio Inem de Montería otorgándole el diploma bajo el título ‘Honoris Causa’” (El Meridiano, 5 de abril de 2002), grado sin el cual, evidentemente, no hubiera podido iniciar estudios universitarios.

²⁵ Entre los músicos de banda se usa el término “reparto” para denotar un tipo de arreglo sencillo en el que solamente se “reparten” las melodías entre las diferentes cuerdas instrumentales.

Pero a Medellín sí volvería, después de varios años, a grabar con Discos Fuentes, situación que le garantizaría la entrada al circuito de la música comercial del momento, de la mano del famoso Fruko. Rafael Coy me lo contó.

Ricardo cuando llegó a Medellín por tercera vez, lo llevé fui yo a Discos Fuentes porque aquí al Festival vino el maestro Fruko y vino Isaac Villanueva, entonces ellos son muy conocidos de nosotros, del difunto, mi papá, Toño el hermano mío, y el mío en particular. Entonces ellos vinieron y esa vez ganó La Doctrina y dice Villanueva “oh, Julio”, Julio es Fruko, que Fruko se llama Julio Estrada, “oh Julio, por qué no hacemos un trabajo para hacer una prueba, un proyecto musical con el nuevo ritmo ese de La quebradita, que yo oigo muchos ritmos de aquí que son ritmos que son quebradita, como La butaca [tararea]”. Y dice Fruko “ombe, sabes que sí”. Y vieron a Ricardo y eso, ellos no conocían a Ricardo... Bueno, terminó el festival y ellos se fueron. Después llamaron al hermano mío “oh, Rafael”, me dijo el hermano mío, le dije “que”, “mira, por ahí me llamó Villanueva, quiere que le reunamos unos músicos y vayamos a hacer un trabajo allá...

Y fíjese quien salió garantizado y afortunado con ese viaje fue él, porque él hizo parte de la Sonora Dinamita, grabó con la Sonora Dinamita, parece que fueron 3 volúmenes. Y todas esas giras que él hizo por allá por Estados Unidos, eso fue en base del trabajo este que hicimos acá en Medellín, que se lo llevaron pa’ allá y allá lo promocionaron, en México, en Los Ángeles, por todas esas partes.

Ricardo Hernández en la vida de la siguiente generación

Todo esto es muestra, entonces, de la genialidad de Ricardo Hernández, maestro de muchas bandas en Córdoba e inspiración de los músicos desde la década de los 80. En entrevista, Rafael Pérez me comentó: “todo el mundo empieza a mirar, nosotros los jóvenes de esa época empezamos a mirar para ese lado. Mi hermano [Filiberto Pérez] me decía ‘por aquí es, por aquí sí es’”.

También para Hernán Contreras y Bruno Bello, Ricardo fue una persona de gran confianza. Según sus testimonios él no dudaba en compartir su conocimiento y hacer de la experiencia de los más jóvenes un gozo. El primero me contó:

Ricardo, además de ser, bueno, no digamos maestro mío, porque nunca recibí clases de Ricardo como tal, pero le aprendí mucho. Una gran persona mejor dicho, un amor de persona... Para mí así era Ricardo, yo iba a la casa de Ricardo y... es más, iba a hacer un mandado o algo y “no, siéntate, ven acá, mira lo que estoy haciendo, Chavelita mira, ¿ya vas a servir?, dámele comida a Hernán

oíste”. Yo “maestro pero venga acá, si yo no vine a comer, yo vine fue a preguntarle”, “no, no, siéntate aquí, viniste a preguntar algo pero de aquí no te vas sin comer”. Así era. O sea que yo salía de ahí, almorzado lleno y pa’ la casa, yo ni comía. Sí, ese era Richar.

Bruno también lo recordó en nuestra entrevista:

Él no daba clase, él era maestro de casi de la mayoría de las bandas en Córdoba, le montaba música a todas esas bandas. Mas sin embargo me hice muy amigo con él, ya después que dejé de estudiar en Bellas Artes y todo eso, me iba con el método para donde él y empezaba a practicar con él, pero yo no iba con el interés de practicar método con él. Yo iba con el interés de verlo escribir música... Y yo empecé a mirar al maestro Ricardo. Un día hice una escritura pequeña y se la llevé para que me la calificara. Y él era gago, me decía “que-que-que ¿eso lo hiciste tú?”. Yo le dije “sí, maestro, eso lo escribí yo”. Dice “está bueno pero tienes que colocarle esto aquí y esto aquí”, me explicó ciertas cosas que yo opino que son más que todo ortografías en la música. “Que tienes que dividir aquí esto, tienes que dividir esto otro acá porque vas en un compás de cuatro cuartos, en un compás partido, tienes que dividir esto acá y esto acá”. Y empezó a darme unas clases, muy poquitas, de escritura musical.

Sin embargo, la mayoría de los pelaos no conoció directamente a Ricardo Hernández, sino por medio de grabaciones, recuentos de los mayores, y de su propia práctica musical. Muchos de ellos afirman, como dijo Juan Carlos Jiménez en una de nuestras entrevistas, que “Ricardo Hernández... era el papá”. Yoel Ramos también expresó:

Bueno, yo escuchaba mucho en algunos inicios... de hecho antes hasta de escribir, cuando tocaba que no sabía de pronto ni qué célula rítmica estaba sonando ni nada, escuchaba mucho lo que hacía Ricardo. Sobre todo con los trombones, a veces. La forma como utilizaba las trompetas en bloque y como solista.

El cambio que genera Ricardo Hernández

Para los músicos de la actualidad, Ricardo Hernández representa una revolución en la música de bandas que se manifiesta en sus composiciones y, en particular, en ciertos cambios estructurales que le merecieron críticas en su época por parte de los más ortodoxos, y admiración por parte de los más jóvenes.

Para empezar, quizás el elemento más nombrado en su estilo, es la adjudicación de partes melódicas al trombón, que hasta ese entonces era un instrumento utilizado únicamente

para hacer contramarcas en un nivel ritmo-armónico aunque también, ocasionalmente, se le daba a un trombón cantante una voz en las secciones de bombardinos. Tanto es así que, según los documentos de los primeros festivales en San Pelayo, a finales de los 70 el rol del trombón no era merecedor de un premio para el mejor instrumentista, como sí lo eran los de la trompeta, el clarinete y el bombardino. Según me comentó el señor Rafael Coy en entrevista, “esa fue una de las primeras innovaciones que Ricardo le fue haciendo a la música nuestra y fue de muy buen consentimiento en todo el gremio musical, inclusive así es y hasta los nuevos arreglistas están haciendo arreglos así”. También Rafael Pérez me lo explicó así:

Fíjate que desde ahí empezó él con el cuento de que el trombón únicamente en las bandas se utilizaba para armonizar. Tanto así que le llegaron a decir *tastás* porque eso era lo que hacía... Los que hacían los arreglos en ese entonces o que le enseñaban a los músicos porque ni siquiera eran arreglos sino que le enseñaban “tú vas a tocar esto, tú vas...” a los trombones los apartaban. Ya luego les decían “bueno, tú te metes aquí y te metes aquí” y listo, lo que ellos pudieran hacer. Y el maestro Ricardo empezó, como trombonista, a aprenderse las voces de los bombardinos y empezó a meter ya con “no, que hace falta el segundo bombardino”, “yo lo hago con el trombón”. Ya él empezó a meter el cuento del trombón cantante, en ese entonces así lo llamaban, el trombón cantante.

Desde entonces la cuerda de trombones entraría a tener protagonismo en partes melódicas a voces de algunos porros tapaos, cosa que antes no sucedía. Rafael Coy cuenta que el primer tema que hizo Ricardo con una parte de trombón fue El Vicaret, y con el que quizás tuvo mayor protagonismo fue Campesino soñador²⁶, un porro tapao que ganó el primer lugar en el Festival Nacional del Porro en 1985.

También en esa época se empezaron a diseñar frases para trombón diferentes al que todos denominan tradicionalmente *tastás*, que se compone de una marca estable a contratiempo²⁷, pero con la misma función de acompañamiento ritmo-armónico.

²⁶ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=aPqzPn5Natc>

²⁷ Hernán Contreras, sin embargo, me contó que todavía en el año 2015, descalificaron un porro palitiao suyo en el Festival Nacional del Porro en San Pelayo debido a que los trombones tenían partes melódicas, aduciendo que eso no era “tradicional”. Esto no es más que otra muestra del lugar predominante del género

Por otra parte, la introducción de partes a voces, en especial en las frases de pregunta de las trompetas en los porros palitaios, resultó ser una de las características más sobresalientes de su escritura. Ricardo, así como Armando Contreras y también Dairo Meza, empezó a componer y a arreglar porros que tenían las partes fijas en lugar de permitir la variación que anteriormente era usada como forma de improvisación. Como me lo dijo Hernán Contreras en una entrevista, “es que no recuerdo el primero, bueno de donde yo recuerdo para acá, a nadie se le había ocurrido que María Varilla arrancaran las cuatro trompetas tocando... creo que al primero que se le ocurrió eso fue a Ricardo”. Rafael Coy, que tocaba en la banda de La Doctrina, me comentó que “Ricardo hacía una melodía sentado en una parte y ahí mismo la adornaba y cuando ‘toma, toma tú’, cada quien... hacía lo que él decía que hicieran porque ya estaba arreglada y precisamente todo le salía”. Por otra parte, Ricardo empezó a utilizar armonía diferente a la que se acostumbraba en los porros, que es, como dicen todos “pura Tónica-Dominante”, aunque de manera todavía tímida. Así, empezó a incluir el IV y dominantes secundarias del ii. Esto tiene que ver, para muchos, con su experiencia académica. También empezó a utilizar acentos con hemiola, dando la sensación de una desestabilización en el compás, como es el caso del porro Palo’e corraleja, y a insertar células rítmicas asociadas a otros géneros musicales²⁸.

del porro palitiao sobre los demás en el imaginario de “lo tradicional” (Alviar, 2015), gracias al que una propuesta como la de Hernán continúa siendo muy desafiante.

²⁸ El caso de la improvisación con formas rítmicas del swing, de la que hablaré más adelante.

Veamos el uso de la hemiola en la Danza introductoria de Palo'e corraleja²⁹.

Score

Palo'e corraleja

Porro tapao

Trumpet in Bb

Percussion

Bb Tpt.

Perc.

Imagen 11. Transcripción del Porro tapao Palo'e corraleja

Pero desde el punto de vista compositivo, un aspecto que es poco nombrado por los mismos músicos y que es quizás para mí el más importante de su estilo tiene que ver con su desarrollo melódico, que se sale por completo de las melodías quizás más simples que se usaban en otros porros: melodías cortas fuertemente ancladas en las notas del arpegio y con movimientos escalares, con diseños repetitivos y que cambian según corresponde con la función de Tónica o Dominante. Por su parte, Ricardo empezó a utilizar todo tipo de notas de paso, notas en forma de tensión en las melodías y saltos a notas fuera del acorde; además de melodías con frases más largas y complejas con movimientos caprichosos que no siguen el tradicional movimiento ascendente-descendente, al menos no de manera tan evidente. En este aspecto, vale la pena observar lo que dijo Hernán Contreras en entrevista:

²⁹ Las transcripciones que haré a lo largo de este capítulo son de carácter descriptivo y por tanto presentan solamente los elementos a los que quiero aludir de manera concreta.

... muy diferente a lo que se venía escuchando, a lo que veníamos escuchando por ejemplo El Barrilete, San Carlos, a lo que veníamos escuchando... ahora si te das cuenta te he mencionado dos porros tapaos. Y te voy a mencionar otro porro tapao, Arturo García y te podría mencionar muchos porros tapaos de la época y que perduran en el tiempo. ¿Por qué te menciono porros tapaos? Porque Ricardo se caracterizó más por hacer más porros tapaos que porros palitiaos... Y entonces empieza a hacer un tema que se llama Campesino soñador... empezó a hacer una vaina que ya es como otro cuento, y además de eso los solos que hizo en esos temas. Y empieza a hacer un tema que se llama Soy del Porro ¿sí me entiendes? entonces era una estructura, el porro seguía una estructura no común a lo que uno estaba acostumbrado ¿sí me entiendes? a escuchar... te menciono eso, te hablo de Rosa Blanca, te hablo de una cantidad de los que medio me acuerdo, y son una vaina loca que empieza a llevar Ricardo la banda de La doctrina a San Pelayo y hace maravillas con esa banda, porque todos los arreglos que iban, o sea, solo a él se le ocurría...

La mención de Hernán a porros como El Barrilete, San Carlos y Arturo García, parece tener una intención de hacer énfasis en el aspecto melódico que no es fácil de describir, tanto por la utilización de notas melódicas diferentes como también por la organización microformal de las frases. Este aspecto se observará en detalle más adelante.

Ricardo también murió en un accidente el 5 de abril de 2002

Tuve la oportunidad de escuchar el sentido relato de Rafael Coy sobre la muerte de Ricardo:

...Esa noche que él se accidentó dejó la moto al lado mío... nosotros estábamos tocando en Cotorra. Y vine y cogí la moto, como yo sabía que estaba tomando cogí la moto y se la puse en otro lado, prácticamente se la escondí... Él llegó donde yo estaba... me tocó la hamaca y me dijo “aja ¿y la moto mía dónde está?”, le dije “yo la guardé”, “no, no, yo me voy”, yo le dije “y usted qué va a hacer, usted no ve que apenas es la una de la mañana, acuéstese un rato y se va por la mañanita”, y dijo “no, tú eres el loco”, me dijo así, “tú pareces loco, ¿cuándo has visto tú que yo he amanecido en la calle, que no sea en mi casa?”. Aja y la insistencia, y la moto era de él, pues la cogió y salió. Como a las dos horas llegó la policía a avisarnos que había un compañero de nosotros accidentado ahí en el CAMU de Cotorra y fuimos, era precisamente él. Pero estaba muy mal, por ahí a las cinco de la mañana se nos puso demasiado mal y fue cuando lo trasladaron a Montería pero ya era muy tarde, cuando llegó a Montería falleció.

Otros personajes

Quizás por su temprana muerte, la presencia de estos dos maestros es hoy en día recordada como irruptora de paradigmas. Sin embargo, a su lado crecieron otros músicos que pertenecieron a la misma generación y que también marcaron ciertos rumbos en la música de bandas.

Uno de los más importantes, sin duda, es Miguel Emiro Naranjo, director de la banda 19 de marzo de Laguneta, considerado el mayor defensor de la tradición. Su estilo, a ojos de la mayoría de los músicos “se quedó” en un pasado imaginario. Es muy clara la forma en la que me lo dijo Fabio Santos, actual director de la Banda Juvenil de Chochó: “el maestro Miguel Emiro que es el músico que mantiene la banda muy tradicional, muy autóctona”.

El propio Naranjo, en entrevista, me contó que durante los 80 y 90 no solamente había una disputa a nivel de estilos de manejar la banda, sino también en su labor como solistas de la trompeta

Cuando íbamos a tocar siempre había la piquería, Armando, Miguel Emiro y Ricardo, para poder buscar la improvisación ¿Ahí qué se iba a mostrar? El que tuviera más labio, el que tuviera más digitación, pero... los gustos sí los escogía el público ¿cómo? Porque Armando Contreras decía “las sabanas” la gente de allá tiene un gusto distinto a la gente del Sinú.

Las constantes pujas entre ellos tomaban escenario en las grabaciones y festivales. Es así que muchos creyeron que Armando Contreras y Miguel Emiro Naranjo tenían una fuerte discusión debido a que se retaban el uno al otro en sus grabaciones. Sin embargo, su amistad, junto con Ricardo, fue profunda según comentan todos los amigos. Por otra parte, se cuenta que Armando criticó siempre la vestimenta de los músicos de Córdoba, “sobre todo los de Manguelito, Rabolargo, Laguneta, que eran en ese entonces las bandas reconocidas y las bandas organizadas... siempre eran músicos campesinos, que salían de su campo... y ellos vestían con sus abarcas, con sus sombreros, de pronto sí se ponían un uniforme pero no dejaban su abarca... Esa fue siempre una discusión con Miguel Emiro Naranjo”. Por eso, comenta Dagoberto Contreras que “quien enseñó a los cordobeses a vestir bien fue Armando Contreras. Ellos mismos lo dicen”.

Finalmente, estos tres personajes crearon estilos particulares, siendo siempre más cercanos el de Ricardo y Armando, mientras que el de Miguel Emiro se mantuvo en otra tónica. Fabio Santos me lo explicó así:

El maestro Miguel Emiro... es el músico que mantiene la banda muy tradicional, muy autóctona. El maestro Ricardo Hernández, una persona que logró pisar la academia y que en sus arreglos y en sus porros impregnó un estilo y una particularidad diferente del porro, los porros del maestro Ricardo Hernández son unos porros más académicos que los de la 19 de Marzo, por ejemplo. Entonces yo veo en el maestro Armando Contreras un porro no académico pero no un porro tampoco auténtico, sino un porro innovador.

Rafael Pérez lo dice también, tal vez de manera más detallada, explicando que la característica del estilo de Ricardo estuvo marcada desde el inicio por la utilización de los trombones como instrumentos de protagonismo melódico, mientras que Armando empezó a usar las trompetas en bloque para los porros palitaios:

Y ellos empezaron a incluirle la armonía a las bandas, acá el maestro Ricardo. El maestro Ricardo Hernández fue quien empezó ya... a cambiar la sonoridad de las bandas... ya Ricardo venía con conocimientos de armonía, porque incluso él ya había estudiado en Medellín con muy buenos maestros... cuando el maestro Ricardo presenta la banda de La Doctrina, eso fue la primera vez en el 85, 86... en ese año ya fue algo impactante... De ahí en adelante todo el mundo empieza a mirar a la banda de La Doctrina, y todo el mundo empieza a buscar el estilo del maestro Ricardo Hernández... Empezamos allá a mirar también al maestro Armando Contreras cuando empieza a hacer sus porros palitaios a voces, cuando trae a San Pelayo el porro Homenaje a San Pelayo, que es un porro palitiao pero que no tiene improvisación sino cuatro partes de trompeta en bloque... Y todo el mundo empieza a mirar, entonces ya empiezan a buscar el estilo de los porros palitaios con sus partes de trompetas obligadas. Algunos los combinan, el maestro Miguel Emiro de pronto... se mete por esa línea pero él no deja su [estilo]... Del maestro Miguel Emiro tenemos por ejemplo el porro El Borojó que se inicia con un bloque de trompetas pero que tiene una parte de la improvisación... Y él sigue con esa línea, el maestro Miguel Emiro siguió con esa línea.

Hay que nombrar también a personajes como Dairo Meza y Rafael Genes, dos de los directores que para esta época estaban en franca competencia con Ricardo y Armando, pues no solamente disputaban con ellos los primeros lugares en los concursos sino que

además luchaban por el reconocimiento como instrumentistas de otras agrupaciones tanto locales como en otros entornos del país.

Dairo, nacido en Sincé, Sucre, llegó a dirigir la banda 8 de septiembre de Sincé teniendo apenas 18 años, después de que el maestro Guarín, quien fuera su profesor, le dejara esa responsabilidad. Durante unos años después trabajó con la banda de Tolúviejo, época en la que además empezó a tocar con orquestas tanto en Sincelejo con la de Pello Torres (donde fue compañero de Ricardo) como también después de Medellín, Barranquilla y Bogotá. Me contó que llegó a tocar con Fruko y con Juancho Torres y su orquesta. Finalmente entró a dirigir la Superbanda de Colomboy, donde todavía se encuentra. Allí se ha destacado por incluir cantantes y otros instrumentos como congas y bajo eléctrico, y tiene en general, una concepción muy abierta respecto a la práctica de las bandas, siendo crítico con el círculo cerrado que se ha creado en especial en San Pelayo.

Dairo se reconoce como una de las personas que, junto con Ricardo, empezó a ver que las partes de trompeta de los porros palitiao podían hacerse a voces, y él dice que lo comentaban cuando compartían atril en la orquesta de Pello Torres. Sin duda, su influencia también se ve en la práctica de los pelaos entre quienes resulta una referencia importante. Rafael Genes Guillín, por su parte, nació en Manguelito, corregimiento de Cereté, en Córdoba, donde inició su práctica musical siendo aún muy joven con la banda Nueva Esperanza de Manguelito que era ensayada por el maestro Jhony Sáenz Caucil. Después, gracias a la enseñanza que recibió en la escuela de Bellas Artes por parte de Francisco Zumaqué Nova, ingresó a la banda departamental y empezó a tocar en grupos de mariachi y en orquestas desplazándose también a Sincelejo y Barranquilla. Regresando de allí asumió la dirección de la banda y se dedicó a la enseñanza en Manguelito, así como a la escritura y montaje de arreglos en varias bandas de la región. En sus propias palabras se observa la irrupción de la nueva generación: “Ahí me duré un tiempo larguito hasta que ahora aparecieron la nueva generación, los pelaos, entonces ya prácticamente los arreglos casi no los hago... hay otros pelaos allá en la banda, incluso la banda que yo manejo, que son graduados de la Universidad de Córdoba, entonces ellos se dedican a la cuestión de los arreglos musicales, y ya ellos le meten cuestiones nuevas a esos arreglos”.

En la generación siguiente, resulta necesario nombrar a varios de los que en ese momento iniciaban sus labores como maestros de banda y compositores y que, sin duda, adoptaron mucho de lo que ellos les dejaron. Entre ellos, Bruno Bello, Rafael Pérez y Hernán Contreras. Bruno, monteriano de nacimiento, se convertiría en uno de los trompetistas más destacados de su generación así como uno de los compositores y arreglistas más prolíficos. Su ejercicio ha transcurrido también entre las orquestas, los grupos de mariachi y las bandas, labor en la que empezó a ser reconocido en la banda San Jerónimo de Montería y en la que en la actualidad se destaca con la Banda 13 de enero de Canalete. Sin embargo, a lo largo de su carrera se ha desempeñado también como maestro de otras bandas, como la Banda 11 de noviembre y la Reina del Porro de Rabolargo.

Rafael Pérez, nacido en Tolúviejo, Sucre, y radicado más tarde en Córdoba, es reconocido por ser compositor, arreglista y un virtuoso multi instrumentista (desempeño que es poco común entre los músicos de banda). Ha sido durante su vida maestro de varias bandas, entre las que se cuentan la San José de Tolúviejo, la 20 de diciembre de Cotorra, la Nueva Esperanza de Manguelito y la 8 de septiembre de Sincé. Su labor como instrumentista ha pasado también por las orquestas, llegando a participar en el grupo corralejero de Aniceto Molina, con quien realizó varias giras internacionales.

Hernán Contreras, por su parte, es quizás uno de los personajes más interesantes del movimiento actual de las bandas playeras pues, a pesar de pertenecer a esta generación, puede ser catalogado como el mayor explorador de las técnicas compositivas e interpretativas que están en boga en la actualidad, por lo que su caso será motivo de reflexión más adelante. Su especialidad en el bombardino lo llevó, además, a ser parte del grupo de Lisandro Meza durante varios años decidiendo finalmente establecerse en la ciudad de Montería y dedicarse a la interpretación del trombón y el bombardino en orquestas y bandas. Lideró durante muchos años a la banda Juvenil de La Chamarra y en la actualidad se desempeña en la 13 de enero de Canalete.

Finalmente, resulta necesario hablar de Victoriano Valencia, un músico reconocido en muy diversos ámbitos y que será nombrado en esta tesis por ser, además, uno de los protagonistas del desarrollo de las políticas culturales en la región. Victoriano, sin ser como

tal músico de banda (pues no toca ni ha tocado nunca en una banda pelayera), participó del proceso de enseñanza del maestro Tobías Garcés en el INEM de Montería y se desplazó luego a la ciudad de Bogotá para estudiar en la Universidad Pedagógica Nacional. Sin embargo, su presencia ha resultado fundamental en la región por los múltiples roles que ha asumido tanto como tallerista de Colcultura y el Ministerio de Cultura en los años 90, como también por su ejercicio compositivo que ha dejado varios porros para banda que son altamente valorados por los músicos locales.

Ires y venires

Para observar los elementos que los protagonistas de este apartado empezaron a movilizar hacia las bandas y sus nuevas formas de componer y arreglar que marcaron el derrotero para las siguientes generaciones vale la pena hacer un recuento, no sin antes decir que resultaría injusto pensar que solamente Ricardo y Armando fueron artífices de ello, a pesar de que según los testimonios resultan siempre sobresalientes. Dairo Meza, Rafael Genes e incluso el mismo Miguel Emiro Naranjo tuvieron partes importantes en el proceso que se dio de manera colectiva.

Para ello, se hace necesario hacer una descripción sencilla del repertorio del Porro en la música de bandas y un breve recuento de las estructuras musicales consideradas tradicionales en los tres géneros más difundidos, para desde allí poder comparar con las novedades que propusieron ellos.

El porro de banda es un complejo genérico que se compone en su gran mayoría de música instrumental, aunque también hay un pequeño porcentaje de piezas cantadas. Sus lógicas tímbricas se basan en la alternancia del protagonismo de cuerdas instrumentales conformadas por clarinetes y bombardinos, por un lado, y trompetas por el otro. Los trombones en general tienen una función acompañante y de soporte ritmo-armónico. Por su parte, la percusión resulta protagonista de la cohesión y apoya la demarcación de las secciones a nivel formal.

Tradicionalmente, el Porro funciona en una alternancia de las funciones armónicas de Tónica y Dominante, con frases melódicas simétricas de 2, 4 u 8 compases que se basan en

estructuras de pregunta-respuesta, y se acompañan del uso frecuente de contramelodías y otras estructuras de acompañamiento melódico. A nivel formal, es importante anotar lo siguiente:

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

Porro tapao: En términos generales, en el Porro tapao no hay lugar para las variaciones melódicas, en él suelen estar rígidamente establecidas todas las melodías que deben tocar tanto los protagonistas como quienes hacen las respuestas. En cambio, sí hay lugar para improvisaciones libres que no están estrictamente ligadas con los temas principales. Al igual que el palitiao, es de división binaria y suele escribirse en compás partido. Las secciones también están determinadas por el protagonismo melódico de los instrumentos y por los patrones rítmicos de la percusión que, sin embargo, no funcionan exactamente como en el Porro palitiao. Las secciones de trompetas suelen ser llamadas también Porro, mientras que las de clarinetes suelen convertirse en un Mambo. Algunos porros tapaos tienen puente y otros no, pero además pueden tener diferentes secciones de trompetas y clarinetes que no necesariamente se repiten.

El fandango, a diferencia de los anteriores es de división ternaria, los músicos suelen escribirlo en compás de 6/8. Su estructura se compone de secciones que están determinadas por el protagonismo melódico de un instrumento de cada cuerda que varía o improvisa frases de acuerdo con la pieza, mientras que los demás tocan una frase a modo de ostinato que soporta la armonía (Alviar, 2015, pp. 68-76)³⁰

Para empezar a observar los cambios, Victoriano Valencia establece de manera muy clara ciertas transformaciones que ya para finales de los 90 se hacían evidentes en la práctica compositiva.

En las nuevas piezas... las secciones melódicas principales se estandarizan (además de lo compositivo, incide aquí el mecanismo difusor de la grabación,

³⁰ Para una información más detallada, se puede consultar la sección 2 del capítulo I de mi tesis de Maestría, en donde hay una descripción del sistema musical.

que posibilita la reproducción idéntica, al que hasta en este momento puede acceder la música que se transmite oralmente). Se puede identificar la pieza por su melodía. Las melodías, al estar plenamente definidas, pueden ‘armonizarse’ a voces, en bloque, por familia de instrumentos. Como consecuencias de este mecanismo creativo puede sustentarse también el estrechamiento de las secciones y por consiguiente un ordenamiento de formas con múltiples secciones, la supresión del coro instrumental (afro) a lo largo de toda la pieza, la estandarización de la frase mediante la estructura antecedente – consecuente (Valencia, 1999, pp. 16-17).

Es importante profundizar y añadir algunos otros elementos que son fundamentales en el giro de la época:

- Estandarización y voceo de partes melódicas

Para empezar, podemos deducir que Armando Contreras trajo a la banda elementos tanto de las orquestas tropicales que interpretaban porro entre otras cosas, como de los grupos de vallenato y música corralejera con los que tocó. Quizás la característica más asociada a la práctica de este tipo de agrupaciones comerciales sea la estandarización de sus interpretaciones en arreglos fijos que distaba de la práctica más común de las bandas en el momento, situación que empezó a ocurrir particularmente, como he dicho ya, en las tarimas del Festival.

Así, la estructura pregunta-respuesta que en los porros palitaios marca la configuración de la sección A o Porro en sí, empezó a tener un cambio importante en la parte de la pregunta, que antes era interpretada por un solo trompetista a manera de variación. Ésta, entonces, sería reemplazada por partes fijas de trompetas a voces (cuatro o cinco) con una duración establecida en frases simétricas (por lo general de 16, 24 o 32 compases), cosa que empezó a ocurrir de la misma manera en las otras secciones. Pero este procedimiento se hizo usual también en la composición de porros tapanos y fandangos que, además de pasar a tener una organización de sus secciones cada vez más libre, empezaron a componerse a voces en las secciones de protagonismo melódico y a pautar la duración de sus partes.

Esta característica del uso de las trompetas en bloque, reemplazando las partes de una trompeta solista que se hacían a modo de variación, empezó a ser parte tanto de la música de Ricardo como de la de Armando, y sería quizás el índice más visible de la nominación de

“orquestada” a varias bandas que fueron llamadas así en el círculo de la gente más conservadora de San Pelayo, círculo alentado por la creación del Festival. Miguel Emiro Naranjo lo dijo muy claramente cuando manifestó en nuestra entrevista:

¿Qué es el porro en sí? Es una música responsorial que se hacen preguntas y respuestas, que las preguntas pueden ser improvisadas o codificadas, está bien. Pero para la banda de músicos es mejor improvisada. La codificada para la orquesta.

Sin embargo, como he dicho ya, varios años atrás la banda San Antonio de Momil había sido llamada así, por el uso de instrumentos diferentes al formato que en ese entonces tenía la mayoría de las bandas y la adaptación de arreglos que venían del ámbito de las orquestas. Fabio Santos, el actual director de la Juvenil de Chochó, también comenta que “desde los puntos de arreglos y composiciones empezaron a decir que la banda [Juvenil de Chochó] era orquesta, que la banda no era banda, que ya se había tirado la tradición, que los músicos no estaban vistiendo como músicos de banda, sino como músicos de orquesta”.

Pero el tipo de voceo que se empezó a usar tuvo también una diversificación. A Dairo Meza se le reconoce por usar mucho el estilo de escritura para los clarinetes en forma de primera voz, segunda voz a la sexta y tercera voz a la octava; mientras que Ricardo y Armando empezaron a utilizar la realización de tres voces en partes de bombardinos y trombones, más una octava en la cuarta voz en las trompetas, aunque ocasionalmente también se puede escuchar sus propuestas solamente a dos voces. Además, Ricardo también empezó a utilizar en algunas ocasiones la tercera voz en la octava superior (es decir, por encima de la primera).

- Diversidad en los estilos de la improvisación

La improvisación de estilo más libre empezó a quedar demarcada en las secciones pensadas para ello, particularmente en los mambos de los porros tapaos, y los músicos empezaron a desarrollarla con mucho entusiasmo; mientras que el tipo de variación empezó a tener cada vez menos presencia en escenarios como el Festival. Sin embargo, la improvisación de los bombardinos, que constituyó siempre una importante característica de la práctica de las bandas, mantuvo su presencia a pesar de que, solo en algunas ocasiones, los solos se le

escribían de manera premeditada. Sin embargo, hasta el día de hoy las improvisaciones se consideran un elemento fundamental para el sabor y un signo de virtuosismo por parte del intérprete.

Ricardo Hernández, en particular, se caracterizó por ser un excelente improvisador que no solamente hacía cosas novedosas sino además muy bellas. Uno de los elementos interesantes es el que se muestra en la improvisación que hace en el tema El Poeta, durante la presentación de la banda Nuestra Señora del Rosario de La Doctrina en el Festival del Porro, en 1989³¹. El aspecto melódico de su improvisación remite al tratamiento rítmico del *swing* estadounidense, elemento que, hasta donde tengo noticia, resultó ser propio únicamente de su práctica. Pero sus solos incluso son transcritos por los pelaos, tanto para imitar su estilo a nivel de estudio personal como también para representar una suerte de profundo respeto hacia sus porros. Además, en una estrategia de retorno cíclico, es común escuchar que arreglen los solos a voces.

- Cambios formales

En este aspecto, vale la pena hablar del caso de Ricardo, quien parece ser el único que ha añadido una sección a un porro tradicional: el propio María Varilla. Son solamente cuatro compases que funcionan como parte final del puente, pero que se han convertido casi en una obligación para las bandas de la actualidad por lo que parece cruzar el límite de lo que se considera tradicional.

Pero, además, los personajes de esta generación empezaron a hacer cada vez más libres los encadenamientos formales en las secciones del porro tapao y el fandango. En particular, Ricardo se caracterizó por hacer porros tapaos que no repetían la primera sección de trompetas, situación poco usual en el momento. Recordemos que los porros tapaos tradicionales se componen por lo general de una sección de protagonismo melódico de las trompetas, una de los clarinetes y una de los bombardinos, estructura que se repite para

³¹ Ver https://www.youtube.com/watch?v=yhheNhue_9k

finalmente hacer un mambo³² sobre la base de la sección de clarinetes. Así, la estructura más usual sería:

[Sección de trompeta-Sección de clarinete-Sección de bombardino] x 2 – [Mambo] – [Coda]

Por su parte, Ricardo empezó a componer porros con varias secciones de protagonismo melódico para cada instrumento y con estructuras formales caprichosas.

Para observar no solamente la forma sino otros elementos a los que me referiré más adelante, expongo aquí un tipo de análisis formal que tiene en cuenta las texturas, los roles melódicos principales y secundarios, el rol de background y la duración de cada sección.

Usaré las siguientes convenciones:

Tp: trompeta; Bb: bombardino; Tb: trombón; Cl: Clarinete

Veamos el ejemplo de la estructura formal de Campesino soñador (LP Soy del porro).

Forma: A – A – B – C – D – B' – C – D – B'' – B: Mambo (solo Tp)– B''' – Coda

	A	B	C	D	Coda
Textura	Preg-Resp.	Mel-Acomp.	Preg-Resp.	Mel-Acomp.	Homofonía
Rol melódico principal	Tp (cl)	Cl	Tp - Cl	Tb	Corte al unísono
Rol melódico secundario	Bb	Bb	Bb- Tb cantante		
Background	Tb	Tb		Bb	
Duración (compases)	21 (4p-4r-5-4p-4r)	B: 20 (a-b-b-b-b) B': 28 (a-a-b-b-b-b-b) B'': 16 (a-a-b-b) B Mambo: 32 (bx8) B''': b-b	10: (1p+1r+1p+1r+1p+1r+2p+2r)	8: (2+2+2+2)	

Cuadro 2. Análisis formal del porro tapao Campesino soñador

³² Sección basada en ostinatos para la improvisación de un solista

Veamos también la estructura del porro Rosa Blanca, del mismo Ricardo Hernández

Forma: A – B – Cc* – D – E – F - c – B' – B: Mambo (solo Bb- solo Tp-)- B''- Coda

*corte

	A	B	C+c (corte)	D	E	F	B''	Coda
Textura	Mel- Acomp.	Mel- Acomp.	Preg-Resp.	Mel- Acomp.	Mel- Acomp.	Mel- Acomp.	Polifonía	Homofonía
Rol melódico principal	Tp (cl)	Cl	Tp	Tb	Tb	Bb	Cl-Tr	Corte al unísono
Rol melódico secundario	Bb b	Bb	Bb (campanas bb-tb)	Bb	Bb - Tb	Cl	Bb	
Background		Tb (a tiempo)	Tb	Tp (pique)		Tb (a tiempo)	Tb	
Duración (compases)	15: (4+4+3 +4)	B: 16 (4+4+4 +4) B': 8 (4+4)	17: (4p-4r-4p- 5) corte	8: (4+4)	16 (4+4+4+ 4): a-a'- a-a'	16: 4+4+4+4		

Cuadro 3. Análisis formal del porro tapao Rosa Blanca

Mientras tanto, un caso interesante es el del Porro La flor del Bonche, del doctor Rafael Grandeth, que grabó la banda Ecos de la Candelaria en 1989. A pesar de ser un porro palitiao a primera vista, tiene muchas características formales que hacen dudar de la definición y lo hacen ver más bien como un porro tapao con danza (cosa bastante extraña). Uno de los elementos que hacen dudar de su pertenencia al género palitiao es que durante la sección de clarinetes el bombo no deja de tocar el parche, como tradicionalmente haría en un porro palitiao, para tocar una tabla que solamente marca el pulso.

Pero veamos la estructura formal que tiene el porro mencionado:

La flor del bonche (grabación de la banda Ecos de la candelaria)

Forma: Danza – A – B – C – D – E – A – B – C – D – E' – E''

	Danza	A	B	C	D	E
Textura	Mel-Acomp.	Preg-Resp.	Preg-Resp.	Preg-Resp.	Mel-Acomp. (perc tipo mambo)	Mel-Acomp.
Rol melódico principal	Tp Bb	Tp	Cl	Tp	Bb (con solo de cl)	Cl
Rol melódico secundario	Cl Tb	Bb Tb cantante	Bb	Bomb	Tb cantante	(sin bb)
Background		Tb	Tb	Tb	Tb	Tb
Duración (compases)	10	20: 5p-5r-5p-5r	16: 4p-4r-4p-4r	16: (2p-2r-2p-2r) x 2	16	16: (8-8)

Cuadro 4. Análisis formal del porro La flor del bonche

En esta composición, el autor (o el arreglista) parece haber desafiado los límites entre lo que tajantemente se ha descrito como porro palitiao y porro tapao. Éste es, no obstante, un ejemplo bastante raro pues en general el desarrollo formal del porro palitiao se mantuvo bastante rígido y lo ha hecho hasta ahora debido, en gran parte, a su estrecha relación con el núcleo del imaginario de lo tradicional (Alviar, 2015).

Recordemos que, en particular, la estructura formal de un porro palitiao puede describirse así:

Porros sin danza:

[Porro o sección de Trompeta – Puente – Bozá o sección de Clarinetes] x veces – Coda

Porros con danza:

Danza – [Porro o sección de Trompeta – Puente – Bozá o sección de Clarinetes] x veces – Danza.

Sin embargo, también en los porros palitiao empezó a aparecer una sección que anteriormente no se usaba. Es un tipo de preparación para el final, que sucede como alargamiento de la última Bozá (sección de clarinetes) con intención de emular un mambo (que sería propio de los porros tapaos) a manera de coda. Lo interesante es que allí participa toda la banda y particularmente hay refuerzos de las trompetas. Este elemento se ha llamado de varias maneras, entre otras “piques de trompetas” e incluso a la sección se le ha denominado propiamente “mambo”. En los porros tradicionales esto sucedía únicamente cuando no tenían danza (por ejemplo La Mona Carolina y Soy pelayero), razón por la que debía hacerse una pequeña coda para terminar. Sin embargo, las trompetas no se supone que acompañen a otro instrumento, según los músicos mayores, por un asunto de acústica pero también de jerarquía, pues de alguna manera se considera a la trompeta un instrumento eminentemente solista. Podemos ver, por ejemplo, el porro Notas de ayer y de hoy, de Ricardo Hernández que tiene una sección tipo Mambo al final con apoyo de las trompetas.

Pero un caso particular es el del porro palitiao El maestro vive³³ de Ricardo Hernández, que tiene después de la Danza una pequeña sección de protagonismo melódico de los bombardinos, y después sí inicia con la de trompetas, que es la habitual. Sin embargo, durante la segunda repetición, ya no hace esa primera parte de bombardino sino que entra directamente a la parte de trompeta. Lo curioso del asunto es que, aun teniendo un aspecto formal diferente al tradicional, el porro fue ganador del Festival del Porro en el año 2002, justo después de su muerte.

De la misma manera, resulta excepcional el fandango El tumbapuerta, del mismo Hernández, quien desafía la forma tradicional en la que se estructuran las piezas de este género, a saber,

[Sección de trompeta – Sección de bombardino – Sección de clarinete] x veces –
[Sección de trompeta] – Coda

³³ Este porro ya había sido mencionado para observar el uso de las campanas

Por su parte, El tumbapuerta incluye una parte de protagonismo melódico de los trombones a voces entre la de trompeta y la de bombardino, estructura formal que incluye como novedad, una vez más, al trombón ya no como reemplazo del bombardino en su forma cantante, sino como real protagonista. También empiezan a aparecer en algunos fandangos los mencionados “piques de trompeta” para acompañar secciones de protagonismo melódico de los clarinetes, los bombardinos y los trombones.

- Cambios de roles instrumentales

Quizás la novedad más importante del momento fue, como he descrito ya, para los trombones, los cuales pasaron de ser únicamente acompañantes a tener protagonismo melódico. Esto ocurrió en especial en los porros tapaos y en algunos fandangos, mientras que en el porro palitiao especialmente se empezó a trabajar con backgrounds diferentes al denominado tastás.³⁴

- Lo armónico

En esta época hubo una exploración aún bastante tímida del aspecto de desarrollo armónico en el porro. Hay algunos ejemplos del uso del IV (e incluso el IVm) especialmente en la Danza de porros palitaios, que puede ser precedido por un acorde dominante, como es el caso de María de las Mercedes, de Rudys Rubén López “bombo mocho” (bombero de la Banda 19 de marzo de Laguneta). También algunos de los porros de Ricardo tienen este tratamiento, así como usos esporádicos de dominantes del ii grado como antecedente del V.

Veamos la armonía que utiliza la danza de María de las Mercedes, que tiene dos frases simétricas de 8 compases cada una, con cambios armónicos por compás:

Frase 1: I – I – I – V – V – V – V – I

Frase 2: I – I – V/IV – IV – IVm – I – V – I

³⁴ Para observar la inserción de este protagonismo melódico, el lector puede regresar a los análisis formales presentados atrás.

- El desarrollo melódico

Lo más interesante de esta época quizás sea la inclusión de elementos melódicos con frases “caprichosas”, asimétricas, más largas y con movimientos en diferentes cuerdas, especialmente por parte de Ricardo Hernández. Vale la pena entonces observar algunas transcripciones solamente de la primera sección de algunos porros tapaos, en la que el protagonismo melódico es de las trompetas mientras los clarinetes y bombardinos se encargan de la respuesta.

El barrilete (Primo Paternina) - Porro tapao en Bb

Inicia con una pregunta en las trompetas compuesta por una frase simétrica de 4 compases con semifrases de 2, sobre las notas del acorde en I con uso de salto al sexto grado y movimientos sobre el arpeggio. Mientras que la respuesta de bombardinos y clarinetes resulta ser la misma frase de pregunta adaptada al V7 para terminar nuevamente en Tónica. Observemos la simetría de la pregunta y la respuesta:

Score

El barrilete
Porro tapao

Clarinet in Bb

Trumpet in Bb

Baritone (B.C.)

Bb Cl.

Bb Tpt.

Bar.

Imagen 12. Transcripción del porro tapao El barrilete

San Carlos (Pello Torres) – Porro tapao en Eb

Las preguntas son frases simétricas de 4 compases con semifrases de 2, sobre las notas del acorde de I (con uso de sexto) y V7 (con uso de novena). Usan movimientos en el arpeggio con notas de paso. Las respuestas son también frases simétricas de 4 compases con semifrases de 2, con notas en tiempos fuertes sobre el arpeggio de V7 y I y bordaduras cromáticas inferiores. Obsérvense las preguntas en la primera trompeta y las respuestas en bombardino y clarinete:

Score

San Carlos

Porro tapao

The score is written for six instruments: Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Baritone (B.C.), Bb Clarinet, Bb Trumpet, and Baritone. The music is in 2/4 time and Bb major. The first system shows the Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, and Baritone (B.C.) parts. The Trumpet in Bb part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over the first two measures. The second system shows the Bb Clarinet, Bb Trumpet, and Baritone parts. The Bb Clarinet part has a red bracket labeled 'Respuesta' over the first two measures, and the Bb Trumpet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over the last two measures. The third system shows the Bb Clarinet, Bb Trumpet, and Baritone parts. The Bb Clarinet part has a red bracket labeled 'Respuesta' over the last two measures, and the Bb Trumpet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over the first two measures. The Baritone part has a red bracket labeled 'Respuesta' over the last two measures.

Imagen 13. Transcripción del porro tapao San Carlos

Campesino soñador (Ricardo Hernández) – Porro tapao en Eb

La primera pregunta está constituida por tres semifrases asimétricas de medio, un compás, y dos compases y medio, sobre notas del acorde de I con bordaduras y uso del sexto. Su respuesta es frase de 4 compases con semifrases de 2, sobre el acorde de V7 con movimiento escalar y de arpeggio.

Luego, la segunda pregunta está sobre el acorde de V7 y se compone de dos frases de 5 y 4 compases. La primera inicia con semifrase de 2 compases, y hace una imitación idéntica del último motivo tres veces (trombón-bombardino-clarinete), la última de las cuales continúa una frase de clarinete. La segunda frase tiene dos semifrases de 2 compases. Finalmente, la segunda respuesta está constituida por una frase de 4 compases con semifrases de 2 sobre notas del acorde de I.

En la siguiente transcripción se puede observar la asimetría de las preguntas y las respuestas y, en particular, la manera en la que la segunda pregunta pasa de las trompetas a los bombardinos, los trombones y los clarinetes.

Score Campesino soñador
Porro tapao

The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the Clarinet in Bb and Baritone (B.C.) parts. The Clarinet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over measures 1-4. The Baritone part has a red bracket labeled 'Respuesta' over measures 4-5. The second system (measures 6-10) shows the Bb Clarinet, Bb Trumpet, Trombone, and Baritone parts. The Bb Trumpet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over measures 8-10. The Trombone part has a red bracket labeled 'Respuesta' over measures 6-8. Blue arrows point from the Trombone part to the Bb Trumpet part, indicating imitation. The third system (measures 11-15) shows the Bb Clarinet, Bb Trumpet, Trombone, and Baritone parts. The Bb Trumpet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over measures 13-15. The Baritone part has a red bracket labeled 'Respuesta' over measures 11-13. Blue arrows point from the Baritone part to the Bb Trumpet part, indicating imitation. The fourth system (measures 16-21) shows the Bb Clarinet, Bb Trumpet, Trombone, and Baritone parts. The Bb Trumpet part has a blue bracket labeled 'Pregunta' over measures 17-21. The Baritone part has a red bracket labeled 'Respuesta' over measures 16-21. Blue arrows point from the Baritone part to the Bb Trumpet part, indicating imitation.

Imagen 14. Transcripción del porro tapao Campesino soñador

- Introducción de elementos de distribución melódica

Algunos elementos técnicos de orquestación que parecen venidos del ámbito sinfónico, como las denominadas “campanas” (imitación idéntica en la misma o en diferente cuerda instrumental) y las reparticiones de una línea melódica en varias familias instrumentales empezaron a aparecer en las composiciones de Ricardo. Uno de los ejemplos interesantes es la imitación idéntica de una semifrase de trompeta, que se repite en trombón,

bombardino y finalmente en el clarinete, que vimos ya en el ejemplo de Campesino soñador.

Pero también vale la pena ver un fragmento del porro palitiao El maestro vive de Ricardo Hernández, que utiliza las campanas de varias maneras en la cuerda de bombardinos durante la Bozá. Ésta es solamente una de las ocasiones, que aparece en la primera Bozá:

Score

El maestro vive
Porro palitiao
(Bozá)

The image shows a musical score for the piece 'El maestro vive' (Porro palitiao) in Bozá style. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinet in Bb, Trombone, and Baritone (B.C.). The second system includes parts for Bb Clarinet, Trombone, and Baritone. The Baritone part in both systems features a rhythmic pattern of eighth notes with green brackets above them labeled 'Campanas', indicating the use of bells. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Imagen 15. Transcripción de la bozá del porro palitiao El maestro vive

- El formato

Ya para ese tiempo empezaba a imponerse la presencia de un número mayor de trompetas, entre cuatro y cinco, que constituye quizás uno de los mayores intereses tanto de Armando como de Ricardo Hernández. Sus bandas estaban conformadas, en ese entonces, por cinco trompetas, tres clarinetes, tres trombones de pistón (que muy lentamente empezaron a ser reemplazados por los trombones de vara), tres bombardinos y la percusión. La tuba tampoco estaba presente aún en ese momento pues, a pesar de que había sido integrante de las bandas durante sus primeras décadas, su uso se había perdido.

- Porros cantados

Para Victoriano Valencia, en el repertorio contemporáneo de finales de los 90, “tal vez una de las tendencias de mayor impacto en la producción musical bandística es la búsqueda de elementos para una competencia ‘equitativa’ con las reglas del consumo musical discográfico. Si bien son escasas las exploraciones tímbricas (muy de moda a nivel urbano en la década de los 90’s como con la propuesta de Moisés Angulo), la generación de una nueva manifestación regional: música regional cantada, apunta en ese sentido” (Valencia, 1999, p. 18).

Muestra de ello es el hecho de que la fundación del Encuentro nacional de bandas en Sincelejo (1984) se consolidara desde el inicio incorporando la práctica de composición de porros cantados, en este caso para concurso, situación que fue imitada por el Festival del porro en San Pelayo pocos años después. Así, empezaría a ser común la adaptación de canciones hechas desde otros formatos, como el porro cantado en guitarra, y la creación de nuevos porros (en su gran mayoría porros tapaos) con letras que aludían a la ganadería y ocasionalmente a algún personaje de la región. Porros como El arrancateta de Armando Contreras y El balay de Julio Fontalvo, ambos dedicados a un toro, son quizás las mejores muestras del ejercicio compositivo del momento que, sin embargo, se mantuvo siendo una práctica periférica pues ha tenido, por ejemplo, dificultades acústicas en los ambientes de fiesta popular³⁵.

- La actitud y la apariencia

Para observar este aspecto, vale la pena ver un video colgado en YouTube de la presentación del porro palitiao La trenza³⁶, de autoría de Armando Contreras, que fue ganador del Festival Nacional del Porro en 1989. Resaltan el uniforme y presentación de la banda, que lleva pantalón blanco, camiseta de rayas blancas y azules, chaqueta azul cielo,

³⁵ La entrada del repertorio cantado puede suscitar una investigación completa en sí misma. Valdría la pena dedicar a ello un tiempo importante en el futuro próximo.

³⁶ Ver https://www.youtube.com/watch?v=ICCKY0-0_T4

cinturón y zapatos blancos. Contreras, por su parte, lleva una chaqueta blanca desabrochada que lo distingue de sus compañeros.



Imagen 16. Banda Juvenil de Chochó en el Festival Nacional del Porro de San Pelayo, 1989

Esta forma de vestir, sin duda, se distingue de la que en ese tiempo usaban las otras bandas que asistían al festival, que solían estar vestidas de manera menos llamativa, por decirlo de alguna manera.

Armando se caracterizó también por incentivar en sus músicos un comportamiento impecable, sin caer en el desorden característico del imaginario del músico de banda, que gusta de la fiesta y el alcohol. Así, la banda Juvenil de Chochó, según dicen, empezó a ser ejemplo de un estilo refinado.

Reflexión final

Para terminar este apartado, vale la pena hacer una reflexión sobre la legitimidad de la transculturación sonora y de quienes se han encargado de ella, observando que en la actualidad sigue siendo una práctica sumamente importante para el ejercicio de los pelaos. Uno de los casos sobresalientes para la época que he mencionado en varias ocasiones es el que ocurrió cuando la Banda 19 de marzo de Laguneta viajó a Europa en el año 1997, en el momento justo en el que Ricardo Hernández, Armando Contreras y otros estaban en el

apogeo de sus prácticas compositivas y arreglísticas en búsqueda de unos ideales de calidad y de novedad. Sin embargo, por circunstancias que tienen que ver con una supervaloración de la tradición enmarcadas en epistemologías de la purificación en este caso reforzadas desde “afuera”, unos músicos franceses llegaron a San Pelayo buscando específicamente a Miguel Emiro Naranjo y su banda³⁷, la cual había sido nombrada tácitamente desde el Festival del Porro como la mejor exponente de la tradición siendo la ganadora en la primera versión. Según William Fortich (2013), además, en el segundo Festival se declaró fuera de concurso a la banda, pues “ya Miguel Emiro y su equipo de trabajo habían señalado un derrotero claro, su objetivo era el rescate del Porro, en consonancia con la orientación que el Festival pretendía” (p. 267).

Pero no solamente esto le mereció una fama a la banda 19 de marzo de Laguneta. También las grabaciones y la difusión que tuvieron las mismas a nivel nacional. En particular, se hicieron muy conocidos los discos de la serie *Antología de porros y fandangos* de los cuales se grabaron ocho entre 1989 y 1996, y otro más en 2013, completando así “más de cien obras tradicionales del Patrimonio musical del Sinú y las sabanas” (Naranjo, 2016, p. 132). La banda, además, había grabado antes de eso 15 *long plays* con diferentes casas disqueras y grabó de manera independiente en 2013 *Como en sus mejores tiempos*, así como *Bodas de Oro* en los 50 años de su fundación.

Pero otras bandas como La Nueva Esperanza de Manguelito, la Bajera de San Pelayo, e incluso la Juvenil de Chochó y la Nuestra señora del Rosario de La Doctrina habían realizado grabaciones por la misma época e incluso antes, ninguna de las cuales tuvo el alcance que tuvieron las de Laguneta. Nada de esto hubiera sido posible, según el mismo Naranjo, de no ser por su estatus como profesor (licenciado, aunque no en Música), que era en ese tiempo muy respetado y que le permitió hacer amistades y contactos con personas importantes, entre ellas, el señor Jorge Pretelt, quien financió la serie de Antología. En sus palabras me dijo:

Yo comenzando me di cuenta de eso, pero como la banda que yo organizo... los muchachos fueron diciendo que yo era profesor de la escuela, de un colegio,

³⁷ Para un mayor detalle sobre el suceso, se puede ver el capítulo IV sobre la acción de las Políticas públicas culturales en la región.

que yo no era profesor de música, de un colegio. Entonces por ese puntico la banda de Laguneta... fue convenciendo a la gente. No era la mejor, pero la gente la prefería por el comportamiento del director. Y entonces yo comencé a decirle a los músicos de mi banda y los de las otras bandas “tenemos que prepararnos académicamente para que la sociedad nos quiera”.

No es de extrañar, entonces, que tanto por interés externo como también por presión local (seguramente del mismo Festival) la banda llamada a *representar* al porro en Europa fuera esa. Una banda que era la encarnación, al mismo tiempo, de la tradición y del buen nombre de su director. Por su parte, lo que hicieran personajes como Armando y especialmente Ricardo, aunque tenía una acogida impresionante entre los músicos y era premiado en el Festival, tenía que resistir al mismo tiempo un fuerte escepticismo de parte de la élite local. Este asunto me permite reflexionar acerca de la validez de unas prácticas de transculturación sonora que estaban ocurriendo de manera muy activa y que, sin embargo, no resultaron merecedoras de quizás el único lugar en el espectro de la representación local a nivel internacional de la época puesto que, de alguna manera, se consideraron menos válidas muy a pesar de que el mismo ejercicio de los puristas tenía, como diría Hobsbawm (2002), su cuota de invención. Sin embargo, casaba muy bien con las epistemologías propias de una subalternidad encerrada en la afirmación de la diferencia y la imposibilidad de transformación.

Por eso resulta intrigante que el concepto de la transculturación sonora, por la manera en la que lo plantea Ochoa (2012), tiene un énfasis en prácticas urbanas (modernas o modernizantes) de recontextualización de sonidos locales con un modelo de entextualización desde afuera, realizadas por personajes como folcloristas o artistas de ámbitos urbanos y no por los que podríamos llamar actores centrales del sistema musical, en este caso los propios músicos. Así, si realmente “la transculturación sonora, para ser válida canónicamente, entonces, solo puede ser realizada por ciertas figuras y a través de ciertos procedimientos musicales que aseguran una estética ‘adecuada’” (p. 398), los ejercicios de estos músicos, pues, estarían en el ámbito de lo vulgar razón por la que tardarían en ser validados en el propio ámbito local siendo hoy, todavía, considerados casos periféricos y excepcionales. Esto se demuestra, por ejemplo, en la percepción de la

naturaleza de este repertorio musical como novedoso (después de alrededor de tres décadas de haber sido compuesto), en su aparición secundaria en eventos tipo espectáculo que involucran la representación regional y en su escasa presencia fuera de la práctica de las bandas para las que fue compuesto, que en algunos casos parecen ser las únicas portadoras de los arreglos originales y capaces de interpretarlas. En otras palabras, el repertorio y los procedimientos compositivos que se crearon en esta época, se mantienen aún al margen de un muy férreo núcleo obstinadamente conectado con los mitos que remiten a orígenes ancestrales de autenticidad pura. Mientras tanto, los propios músicos hablan de ellos como su máxima fuente de inspiración y como el derrotero que marca su camino actual.

Finalmente, quizás el aspecto más interesante de este gran proceso de transculturación está escondido detrás de la denominación de la banda-orquesta que, a pesar de estar basado en muy diversas cuestiones tanto *de* la música (que van desde la incorporación de instrumentos hasta el tratamiento de las voces), como de aspectos que van *con* ella (incluyendo la forma de vestir), mantiene una vinculación tal vez menos evidente con un imaginario de calidad musical que está asociado a la siempre presente relación jerárquica entre la orquesta y la banda, ligada a una organización establecida desde las lógicas duales propias del pensamiento moderno que observo aquí en una dimensión micro.

Dairo Meza, por ejemplo, me explicó que a la Superbanda de Colomboy empezaron a decirle orquestada en San Pelayo debido a la calidad de sus interpretaciones. De la misma forma, José Dionisio Soto expresó en entrevista que a la banda San Antonio de Momil, “la catalogaron banda orquesta en esa época porque estaba buena la banda”. Así, la concepción de la calidad en términos de acercamiento a unos criterios estéticos asociados a la complejidad y la elegancia, debió ser suficiente para asegurar un ascenso en la escala de valoración.

No obstante, la paradoja reside en el hecho de que lejos de observar la calidad como un aspecto de valoración positiva, la “orquestación” de una banda resultó ser motivo de señalamiento de forma despectiva, situación que no es más que la muestra de una impuesta imposibilidad de transformación por la ilegibilidad de unos textos que no pueden ser

suficientemente legitimados y cuya naturaleza “vulgar” los mantiene en un estatus menor. Más aún, a pesar de la existencia de un proceso de blanqueamiento, que podría (y casi debió) asegurar un acceso de estas músicas a públicos más amplios por medio de la industria musical, en la práctica observamos que la comercialización fuera de lo local desde entonces ha escapado a sus oportunidades y así ha perdido la posibilidad de validación desde la masificación. Vale la pena preguntarse entonces si realmente una música que pudo haber sido desde ese momento más accesible a otros públicos fue hecha con ese interés -y fracasó- o es que se concentró, más bien, en una profunda transformación a nivel local que fuera capaz de dar un giro en una propia concepción de lectura interna. La respuesta tal vez se mantiene en la tensión que opera bajo lo que Oscar Hernández (2007), recogiendo reflexiones del pensamiento poscolonial latinoamericano, denomina un efecto simultáneo de Deseo/Rechazo derivado de operaciones con un signo colonial de largo alcance. Así pues, aunque en esta tesis no me ha interesado particularmente la recepción de la música, puedo plantear solamente a manera de conjetura que, si bien en ese momento la música de bandas no resultó tan interesante para los mercados de la industria musical, sí existió un movimiento en esa dirección.

Finalmente, esta reflexión se sitúa, a mi modo de ver, en la distancia implícita entre las concepciones de los propios músicos sobre su música y la de aquellos que se dicen investigadores y defensores del folclor, entre quienes no es extraño que la presencia de músicos sea casi nula (quizás con excepción del ya nombrado Miguel Emiro Naranjo). Y la respuesta de fondo, quizás, consista en un convencimiento parcial (con matices y dudas) sobre la inferioridad ontológica en la que no solamente ellos sino también su música ha sido puesta. Por eso, muy a pesar de todo lo que he dicho ya, los músicos, que se quejan de no poder hablar en espacios de reflexión local y nacional -como sí lo hacen los defensores del folclor-, lograron desde esta etapa explorar a su gusto e imponer unas lógicas de creación musical que la hegemonía local intentó censurar, y sigue haciéndolo desde la terca omisión del reconocimiento pleno de la transformación como opción. Mientras tanto ellos lograron no solamente contagiar a los músicos más jóvenes sino dinamizar de manera impresionante su práctica musical.

IV. La instrumentalización de las Políticas públicas culturales

Este apartado, sin el ánimo de hacer un recuento estricto, busca reconstruir algunos de los sucesos que dieron lugar al establecimiento de un periodo de una intensa presencia en la región de los órganos estatales dedicados a la cultura y observar las formas en las que desde la instrumentalización de ciertas políticas públicas se abrió un camino que sería vital para lo que en adelante iba a pasar con los músicos de banda. Aunque resulte parcial, trataré aquí el tema de la política pública enfocado en la perspectiva de aquellas acciones que ha emprendido el Estado con respecto a un tema en una población determinada y las relaciones que entre estos agentes se han dado, siguiendo una definición funcional muy general de Germán Rey (2009) que expresa que “las políticas culturales son enunciados o definiciones que buscan la movilización del Estado y la sociedad para obtener determinados fines de carácter cultural” (p. 31). Por ello, trabajaré sin entrar en detalle en otras circunstancias que hacen parte de las acepciones del término que en la actualidad desafían los límites y proponen que debe incluirse allí, por ejemplo, todo lo que sucede desde los movimientos sociales y la empresa privada.

Mi reflexión girará en torno a dos momentos que aparecerán sucesivamente en el texto. El primero tiene que ver con el afán de reconocimiento de las regiones justo en el momento en que Colombia se declara un país pluriétnico y multicultural. El segundo, demarca el lugar particular que toma la cultura en el cambio de milenio con relación a su utilidad en términos políticos y las subsiguientes situaciones que tuvieron allí su germen. Viajaré, pues, en diferentes niveles para tejer un relato de lo que sucedía en las altas esferas de la cultura estatal, observando en particular lo que sucedió en el área de Música para, al mismo tiempo, conectar con lo que según los actores aconteció en particular en el entorno de las bandas pelayeras reconociendo, como lo hace Ana María Ochoa (2003), la inminente dificultad de aplicación de las políticas en los contextos concretos y las distancias, muchas veces insalvables, entre éstas y la realidad regional.

Colcultura y el Plan nacional de bandas

El momento de partida que escogí para este fin es justo el inicio de la década de los 90. Como varios autores han expresado, esta década sería crucial para establecer las maneras en las que en adelante se trató el tema de cultura en Colombia, basado en el giro que implicaría la promulgación de una nueva constitución en 1991 y la creación del Ministerio de Cultura en 1997 (Rey, 2009).

Para empezar, existía un ente llamado Colcultura que había sido fundado en 1968 como dependencia del Ministerio de Educación y se encargaba de todos los asuntos que tuvieran que ver con Cultura en el país. Pero con la Constitución de 1991 el rumbo de la cultura da un vuelco. “La constitución coloca a la cultura como fundamento de la nacionalidad, de una nacionalidad construida a partir de la diversidad y la pluralidad de la realidad cultural colombiana” (Colcultura, 1991, p. 3). Esta transformación, como lo ha dicho Carolina Santamaría (2002), tuvo importantes repercusiones derivadas del hecho de que el paradigma de nación “abandonó el imaginario decimonónico de la nación mestiza homogénea para acoger el nuevo discurso de la diversidad étnica y cultural” (p. 1). Esto se pudo observar, en parte, en las maneras en las que el Estado redireccionó sus intereses en la intención de reafirmar lo propio, con la inminente dificultad del desconocimiento de los movimientos regionales que ya con el auge del folclorismo habían activado, en muchos casos, espacios de valoración de lo local. Muestra de ello es la fundación de muchos encuentros y festivales en las décadas de los 70 y 80, la gran mayoría de los cuales tenían una cobertura básicamente regional (Ochoa, 2003).

Colcultura, en particular, sufrió una importante reforma. A partir del año 1991 y como consecuencia de la nueva realidad política, se planteó un concepto de cultura ligado a la apertura económica como uno de los fenómenos claves del momento, “con el doble reto sobre la economía y la sociedad colombiana: preservar la identidad cultural y asimilar las manifestaciones culturales generadas en otros ámbitos” (Colcultura, 1991, p. 9). Por ello se crearon los fondos mixtos de cultura, con el fin de reunir recursos estatales y privados para financiar las actividades culturales, iniciando además la práctica de eximir del pago de impuestos a las empresas que aportaran recursos para este fin. Por otra parte, con el nuevo

espíritu de interés en las regiones, la institución decide en ese momento descentralizar las decisiones, enfocando la labor en los municipios como espacios concretos de actividad cultural y propone quitar el énfasis que había sido puesto en las “bellas artes” para enfocarlo hacia lo que se considerara propio y arraigado, pues además, “por haber privilegiado relaciones de clientela desde el Estado central, con ciertas actividades privilegiadas, en vez de apoyar temporalmente a las actividades nacientes, se desestimuló el autofinanciamiento de las actividades culturales que garantizaría, más que ninguna otra cosa, su propio desarrollo” (ibíd, p. 8).

Estas decisiones son, sin duda, una expresión de la necesidad de valoración a una identidad nacional que en adelante estaría definida por el discurso de la diversidad la cual, además, sería asumida por parte de grupos particulares (en especial los que se consideran minorías en términos raciales y étnicos) como instrumento político para su reafirmación (Ochoa, 2003, 51).

En esa coyuntura se crea la división de Música en Colcultura como continuación de un tipo de *Plan nacional de música* que ya existía, pero que tenía poca o ninguna estructura y se basaba más bien en iniciativas esporádicas de las regiones (Colcultura, 1991). Así, se nombra como asesor de música a Guillermo Gaviria, quien además estuvo encargado de encontrar a quien sería el nuevo coordinador del área. Desde ese momento entra Alejandro Mantilla, un pedagogo musical y sociólogo que durante las siguientes casi tres décadas estaría al frente del área tanto en Colcultura como en el Ministerio de Cultura, que sería fundado en el 97.

Los programas de Colcultura

En ese momento existían en el Plan de música tres programas que, aunque incipientes, daban una mínima organización: un programa de bandas, apoyado en la Banda nacional y las bandas departamentales; un programa de coros apoyado en el Coro de Colcultura y un interés en apoyar la consolidación de Batuta, entidad que estaría encargada de la constitución de orquestas sinfónicas. Por otra parte, empezó a trabajarse en un programa

de educación musical que tenía como objetivo desarrollar un plan de iniciación a nivel nacional.

En particular, con el incipiente programa de bandas, Oscar Alviar desde el Centro de Documentación Musical, empieza a trabajar en un informe que pretendía recoger las experiencias de las bandas del país para iniciar un proceso más organizado. Teniendo la fortuna de que Oscar es mi papá, recuerdo haber escuchado sus relatos desde muy temprano. Sin embargo, en nuestra entrevista formal, me comentó:

Hice un buen informe a partir de lo que pude recoger de documentos, de lo que me pude enterar, de historias que oía, de cómo fue de desastroso y de dañino como política para la historia de la música de las bandas en el país. Por ejemplo los trombones de pistón en la costa, era porque los instrumentos Jupiter checoslovacos que eran los más baratos que había, los negociaron a través de un intermediario español porque era lo más barato y donde más se podía robar la plata, y se llenó la costa atlántica de trombones de pistones. Y cómo va a determinar una sonoridad y un efecto musical una decisión de esa manera.

Junto con ese diagnóstico que empieza a hacer Oscar, se comisionó a Samuel Bedoya la escritura de unos módulos sobre las bandas, que derivaron en 10 cuadernillos que son, quizás, el antecedente más antiguo de material pedagógico para bandas que encontramos hoy en día. Éstos contienen diversos temas que van desde una iniciación a la lectoescritura musical hasta una reflexión sobre la regionalización de las músicas en el país.

En ese momento, además, María Teresa Guillén quien era la directora del Coro de Colcultura, dio la referencia de Hernán Bedoya, un ingeniero agrónomo caldense que trabajaba en la secretaría de Educación y que logró persuadir al departamento de la importancia de los procesos de bandas infantiles, consiguiendo así que el plan de bandas de Caldas se convirtiera en pilar de su propuesta de cultura. Así es que en Colcultura empezaron a conocer su trabajo y según todos los actores del momento el contacto fue impactante (así me lo comentaron en entrevistas, Victoriano Valencia y Janeth Reyes).

El modelo de la banda–escuela surgió en las décadas de los años 70 y 80 como resultado de proyectos adelantados por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia, que empezaron a orientar esta práctica musical hacia la formación integral de la infancia y juventud (Ministerio de Cultura, 2005).

Al mismo tiempo empezaron a observar que en Antioquia querían emular lo de Caldas y que en otros departamentos como Nariño, Santander, Risaralda y Quindío había también movimientos bandísticos, quizás menos fuertes pero activos y tal vez un poco más ligados a lo festivo.

El primer viaje a San Pelayo

Pero en ese espectro faltaba lo que sucedía en la costa Caribe. En ese momento mi padre, que ya trabajaba de lleno en el Programa de bandas, supo que existía un festival en el que se reunían las bandas de esa región, en un pueblo llamado San Pelayo. Al mismo tiempo, Hernán Bedoya le habló de Miguel Emiro Naranjo, director de la banda 19 de marzo de Laguneta, quien para el momento era quizás el personaje más sobresaliente del movimiento en Córdoba. Así fue que en el año 1991, Oscar emprendió su primer viaje a San Pelayo. En entrevista lo recordó:

Entonces me inventé una estrategia y es que había unos libros publicados recientemente de arreglos de banda, arreglos entre otras cosas, algunos muy mal hechos, pero bueno, estaban. Eran 10 arreglos para banda que eran unos librillos con *particellas* y el *score*, como bien presentados, bien editaditos, por lo menos en la forma, no sé en el contenido, no mucho. Y me fui con una caja de esos arreglos allá a pescar directores y a buscar contactos. El festival no quería saber nada del Ministerio porque les debían dos millones del año anterior y era un presidente muy grosero... Llegué, no me pararon bolas, no me atendieron, no me dieron ni un vaso de agua.

Desde allí podemos intuir ya la tensa relación que existía con una Colcultura al parecer muy protectora pero poco enterada de lo que sucedía en las regiones. En cualquier caso, resulta impactante que ya entrada la década del 90 todavía no hubiera un conocimiento de lo que sucedía con las bandas del país, y mucho menos con las del Caribe, de las que solo se intuía que tenían una importante actividad en el ambiente de la fiesta popular. La respuesta de Oscar fue contundente. En sus palabras lo que sucedió fue lo siguiente: “el mensaje que yo transmití es ‘esto es una cosa completamente distinta al interior, estos son campesinos que tienen guindada la trompeta o el bombardino en el palo de mango y cuando va a haber toque lo bajan’, había muchas expresiones campesinas”.

Europelayo

Una de las situaciones curiosas que ocurrió durante esos primeros años de contacto fue la llegada de Guillermo Carbó, un estudiante de doctorado en Musicología en Francia, a la oficina de Colcultura en 1994, quien acompañado de unos músicos de la banda Alborada de Toucy (Francia) tenía la intención de viajar a San Pelayo y hacer contacto con Miguel Emiro Naranjo para presentarlos. Según cuenta Oscar Alviar, ellos ya venían con la idea de llevar a la banda 19 de marzo de Laguneta a Francia, pues habían escuchado alguna grabación que Carbó les había hecho llegar.

El propio Naranjo (2016), por su parte, cuenta detalles de lo sucedido.

En el año 1996... después de haber animado la tradicional alborada del festival, nos convocaron a los directores de las treinta bandas participantes, por orden de la Junta Organizadora, a casa del Licenciado William Fortich Díaz, para escuchar la propuesta que traía una delegación de músicos franceses.

Muy puntuales y atentos los directores asistimos a la convocatoria. Hubo un protocolo de presentaciones entre los asistentes y una breve introducción de exposición de motivos sobre la reunión, a cargo del maestro Oscar Alviar Nieto, Coordinador del Programa Nacional de Bandas de Vientos de Colcultura, y el maestro barranquillero Guillermo Carbó Ronderos, musicólogo egresado de la Universidad de París, quienes a la vez, se desempeñaron como traductores.

Los franceses tomaron la palabra, expresando la importancia que para ellos representaba la música y la danza del Porro y el Fandango; luego ofrecieron ayuda para su promoción y difusión. Más adelante propusieron que, para lograrlo era necesario adquirir el auténtico fraseo y el verdadero color del sonido de nuestras bandas, a través de intercambios culturales entre los dos países, Colombia y Francia.

A continuación plantearon como estrategia metodológica, fusionar una banda de músicos franceses con una banda de músicos colombianos, que fuera avalada por El Festival Nacional del Porro en San Pelayo y confirmada oficialmente ante El Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, El Instituto Colombiano de Cultura y la Embajada de Francia.

Se refirieron a la “Escuela de Música de la Puisaye-Fortier”, ubicada en la ciudad de Toucy, Departamento del Yonne [sic], Región de la Borgoña. Además informaron que esa Institución rectora de la enseñanza musical especializada en escuelas y colegios, también presta ayuda en la práctica musical de afición, difusión e instalación de músicos profesionales en la región; que es ella la responsable de avalar y acoger la propuesta de este intercambio musical.

...

A los directores presentes, la propuesta resultó interesante, antes de concluir, todos se miraron las caras, hubo suspenso, la reunión arrojó el siguiente

resultado: Al 50% de directores les pareció excelente la propuesta, el 20% guardó silencio en el momento, en cambio, el resto de directores fue enfático al aducir que, sin recursos económicos se les imposibilitaría realizar gestión para cumplir tan interesante propuesta.

Las inscripciones para oficializar las propuestas quedaron abiertas por espacio de tres meses en las oficinas de Colcultura en Bogotá y oficina del Festival del Porro en San Pelayo. En adelante, no sabemos qué pasó.

Modestia aparte, fui uno de los directores de bandas que hizo la gestión y mostró con soportes su perfil profesional y la hoja de vida de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, ante el Instituto Colombiano de Cultura y en la oficina del Festival Nacional del Porro, de igual forma lo hizo, la Danza Catalina de Carrillo. Después de legalizar la documentación requerida incluyendo el listado de personas aptas para viajar; el día 17 de septiembre, durante el otoño de 1997, la Banda “19 de marzo de Laguneta” y el Grupo de Danzas “Catalina” de Carrillo, emprendieron esa gira histórica por Europa, cultivando la música y la danza del porro y el fandango. A su vez, orgullosos mostraron al mundo, la imagen sonriente y musical de Colombia. (pp. 166-169)

Así pues, después de una larga gestión, 9 músicos de la banda y una pareja de baile, acompañados por Oscar, viajaron no solamente a Francia sino también a Grecia, Bélgica y España en una gira de dos meses apoyada por la Cancillería y el Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes de Córdoba, en la que sería la primera salida de una banda pelayera fuera del país y que permitiría a la banda tomar el nombre de “La internacional Banda 19 de marzo de Laguneta”.

Como apunté ya en el capítulo anterior, no es casual que fuera ésta, la mayor exponente del imaginario de lo tradicional, la que viajara a Europa en un momento en el que ya algunos músicos importantes del momento estaban haciendo propuestas bastante novedosas.

El Plan nacional de bandas

Desde entonces, y habiendo hecho un mediano diagnóstico de lo que había en el país, el Plan Nacional de bandas se echó a andar con un enfoque marcadamente formativo, que pudo haber sido heredado tanto de la formación como pedagogos de quienes lo lideraron como también de un espíritu modernizante y cualificante que parece haber sido el derrotero de la época.

El Plan Nacional de Bandas comprende la formación y actualización de músicos y directores de banda; la formación y actualización de administradores de entidades y proyectos relacionados con las bandas; la organización de manera descentralizada de los festivales regionales de bandas y la realización anual del Festival Nacional de Bandas. Adicionalmente se realizará un programa de dotación de instrumentos para Bandas. (Colcultura, 1991, p. 19)

También se empezaron a diseñar lineamientos y a convocar expertos, apoyándose en especial en los músicos de la Banda nacional pero con la participación de otros profesionales y se inició una etapa fundamentada en la realización de talleres de formación en todas las regiones. Sin embargo, este asunto parece haber representado un choque, al menos al inicio. Según me comentó Oscar Alviar, los músicos de banda sentían que quienes iban a darles los talleres “eran los maestros... eran los que sí sabían tocar y tocaban Mozart y les decían ‘miren este pasaje de Mozart, se toca el clarinete así, miren la diferencia con esto’, pero ellos eran más el descreste de que era un maestro y que ellos no podían tocar eso ... Y ‘mire, que el vibrato en la trompeta no se hace con la garganta sino con la respiración no sé cómo’”.

Al mismo tiempo, desde Colcultura se presentó un proyecto al Banco Interamericano de Desarrollo en cooperación internacional para dotar de instrumentación a las bandas, proyecto que le dio muchísima fortaleza al programa por el apoyo económico que representó y que, además, ayudó a establecer de manera más sólida una organización municipal y a comprometer, en cierto sentido, a los alcaldes y gobernadores.

La talleritis: en Montería



Imagen 17. Taller de trompeta en los años 90

La mayor parte de los recursos empezó a destinarse, entonces, a la realización de talleres. Particularmente en Montería empezaron a hacerse talleres de instrumento y dirección con músicos de la banda nacional, al inicio, y luego con músicos locales que habían estudiado fuera de la región, en todo caso académicos, para concentrarse con los directores de las bandas durante una semana.

Rafael Benítez, en alguna ocasión me contó:

Había algo que se llamaba el Plan Nacional de Bandas... Y me invitaron y yo dije “no, pero mira, yo todavía no... yo no conozco las notas”, y me invitaron: “vaya”. Eso fue como el... 90 y pico. Bueno, entonces yo fui, me presenté y estaba el maestro Dairo Meza... Y bueno, dije “profe, yo me voy”, “¿Y por qué te vas a ir?”, “porque estoy apurado, yo apenas conozco las notas”, “yo te voy a explicar, yo estoy seguro que vas a entender”. Entonces me entregó una hoja “escribeme ahí lo que tú entiendas, mira eso y si tú entiendes eso” y “claro, yo entiendo”. Me quedé y ahí comencé, se despertó esa gana en mí de estudiar, yo quería estudiar. Y bueno, estudiaba, pasó eso, hicimos como 5 talleres más.

Resulta interesante observar que los mismos músicos recuerdan que eran pocos los que iban a los talleres de Colcultura. Del otro lado, Oscar me aclaró que la idea era “cualificar como en una pirámide inversa, a los mejores, digamos... bueno, también era con la idea [de que] los directores multiplicaran en las regiones los saberes”. Así se reconocían, quizás, los

“maestros” del momento. Pero todo parece indicar que las bandas de esta región no tenían una organización como la que Colcultura quiso encontrar y que, más bien, impulsó a formar. Los que entonces se consideraban maestros –que eran realmente pocos- no eran precisamente “directores” en el sentido en el que se pensaba más desde el modelo de banda sinfónica. Ellos, más bien, eran músicos aventajados con conocimientos de teoría y armonía que hacían arreglos y ensayaban a las bandas, las que en la mayoría de ocasiones aprendían y después se iban a tocar sin su maestro. Incluso se sabe que se le pagaba por montar la música en los ensayos y eran los mismos músicos quienes debían hacerlo. Oscar Alviar afirma que “tratamos de influir también en lo organizativo, en propiciar como espacios de organización de las bandas”. Desde entonces, parece, empezó a hacerse visible la necesidad de que cada banda tuviera su director.

Pero para los años 90 muchos de los músicos “rasos”, además, no estaban interesados en “aprender”. Así me lo comentó en entrevista Rafael Genes:

Eso aquí cuando a los músicos le nombran que son talleres y son capacitaciones musicales pues... cada quien se vuelve perezoso. Ellos saben que... las cuestiones allá no son pa’ empíricos sino ya prácticamente... como prácticamente aquí la mayoría de nuestros músicos desafortunadamente son empíricos... El músico raso no se mete en papeles, no quiere leer, no quiere nada, sino son los pelaos ahora. Entonces cuando eso eran talleres de una semana, sí de cuatro días, tres días... todo el tiempo con papeles, explicaciones en tablero. Entonces siempre el músico... “yo no hago nada ahí”... pero sí asistían, asistían cantidad de músicos, prácticamente los que estaban metidos en cuestiones de arreglos y que le escribían a las bandas cuando eso, fuimos a esos talleres.

Con el tiempo, y a medida que quienes trabajaban en el programa de bandas iban conociendo cada vez más a los personajes importantes del gremio, empezaron a invitar también a algunos músicos de la región que habían salido a estudiar o trabajar particularmente en Bogotá, como Victoriano Valencia y Julio Castillo que se convertirían en dos de los más importantes referentes para los músicos de banda aún sin tener un ejercicio propio en ese tipo de agrupaciones. También invitaron a Abdel y Anacor Varón, músicos loriqueros muy destacados en el círculo de las orquestas de baile de Bogotá.

Victoriano, en particular, piensa que la importancia de su presencia y la de otros músicos locales residió en la capacidad de comprensión y comunicación directa con los músicos de banda. En entrevista me comentó: “es que claro, cuando tú llegas como profe a hablarles de una conducción, de un *background*, pero tú no llegas así. ‘Vamos a hacer el tastás’. Algo que... un profesor podía haberles dicho lo mismo 10 años atrás o 5 años atrás pero llegaba con un término que no está conectado con la práctica musical, entonces no hay la posibilidad de hacer la traducción”.

La creación del Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la convivencia

En 1997, en el marco de la Ley 397 de Cultura y como respuesta a una de las promesas de candidatura presidencial de Ernesto Samper (1994-1998) se crea un Ministerio que, según Ana María Ochoa (2003),

Por un lado, le da plataforma política a la cultura, al constituir la en parte de las políticas de desarrollo del estado, al convertirla en eje de la política de paz (por lo menos nominalmente) y al abrirle un espacio propio de demanda presupuestal ante el Ministerio de Hacienda. Pero por otro, como advirtieron García Márquez y otros, se han exacerbado las políticas clientelistas (p. 18).

La creación del Ministerio coincide, además, con un momento en el que mundialmente se implementaban políticas neoliberales, coincidiendo con importantes crisis económicas y guerras internas, y se iniciaba una instrumentalización de lo cultural para el fortalecimiento de lazos sociales y el contrapeso a los conflictos. La UNESCO, como representante del desarrollo, se instala en el protagonismo como árbitro del patrimonio a nivel internacional promoviendo el encadenamiento cultura-no conflicto (Ochoa, 2003).

Así, a pesar de los detractores y las dificultades, el Ministerio entró en funcionamiento con la intención primordial de descentralizar la gestión cultural, incrementar el intercambio y la cooperación y establecer programas de valoración del patrimonio cultural, bajo el mandato de Ramiro Osorio como su primer ministro (El Tiempo, 8 de agosto 1997).

Nace el programa de Músicas tradicionales

Mientras tanto, a mediados de los años 90 el Programa de educación musical se reorientaba a partir de varias situaciones que empezaron a hacer un énfasis importante en las músicas tradicionales. Así me lo comentó Janeth Reyes, quien en ese momento entró a trabajar a la gerencia de música para encargarse del mencionado programa. La reorientación tuvo que ver, en buena medida, con la realización del programa CREA, un proyecto pensado con espíritu de expedición que se propuso ir a las regiones a observar todas las creaciones artístico-culturales (no solamente las “folclóricas”, aunque no en todos los casos sucedió así) y llevar representaciones primero a nivel departamental y después a nivel nacional, a unos encuentros masivos en Bogotá. A pesar de todas las implicaciones estéticas y éticas que tuvo la implementación del programa, el impacto de su realización resultó abrumador para quienes desde el centro pudieron ver todo lo que llegó, y también para muchas de las propias regiones que presenciaron una repentina activación cultural (Ochoa, 2003).

Por otro lado, desde entonces existía un programa de Concertación dedicado a apoyar iniciativas de organizaciones fuera del ámbito institucional, el cual ya en ese momento recibía una importante cantidad de proyectos propuestos desde las regiones con la intención de reforzar o crear escuelas de músicas tradicionales. Es así que en el año 1998, ya después de creado el Ministerio, el programa de Educación musical pasa a llamarse de Músicas tradicionales, continuando junto con los otros dos programas: Bandas y Coros. A partir de allí se empiezan a definir unos lineamientos que fueron pensados, desde entonces, en dos categorías. Por un lado, los de formatos “académicos”, entre los que están bandas, coros y orquestas; y por el otro, los de músicas tradicionales.

Desde 1998 hasta el 2000 se trabajaron tres pilotos del programa de Músicas tradicionales: uno en el eje de gaitas en los Montes de María, otro en el Pacífico Sur alrededor de la marimba de Chonta, y el último con el joropo en Los Llanos orientales. Así, reconociendo las lógicas y fortalezas de cada uno de estos entornos, se dio el germen de varios procesos que acompañan al Ministerio hasta la actualidad. Por ejemplo, fue en el seno de este piloto en Los Llanos en donde nació la idea del programa de Formación de formadores que después se replicaría en todo el país y que es quizás la primera materialización del interés por

profesionalizar a los maestros de las regiones. En particular en la región de los Montes de María, con el piloto de Músicas tradicionales enfocado en las gaitas, se hizo un primer proceso liderado por Arlington Pardo, al tiempo que se reconocían las lógicas de los tres tipos de pitos: la gaita larga, la gaita corta y el pito atravesao. Curiosamente, este proceso tuvo una de sus sedes en San Pelayo, donde hubo una reactivación de la práctica de la gaita corta en niños que hoy en día durante su adultez continúan tocando.

El Plan Nacional de Música para la Convivencia

Con la llegada de Álvaro Uribe Vélez a la presidencia de Colombia, el tema de la Música se convirtió en parte del tablero presidencial recibiendo atención y presupuesto como parte del Programa de Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 y estableciendo como su objetivo principal “Construir ciudadanía democrática, promover convivencia y fortalecer el reconocimiento de la diversidad de identidades culturales, mediante el desarrollo de procesos musicales y la consolidación de escuelas no formales para la población infantil y juvenil, en torno a la práctica, el disfrute y el conocimiento de la música en el país” (Consejo Nacional de Política Económica y Social, 2006). Esto responde a lo que Ana María Ochoa, citando a Yúdice, observa como una instrumentalización del arte y la cultura en torno a lo político y lo social (Ochoa, 2003). Así, términos como “convivencia”, “reconocimiento de la diversidad” y “disfrute”, hacen parte del planteamiento que el Ministerio, con la directriz presidencial, puso como fuente de inspiración para un Plan que se ancló desde entonces en la institucionalidad municipal y departamental buscando no solamente afirmar una minuciosa organización sino también fortalecer la financiación compartida por los entes territoriales, al mismo tiempo que justificaba su acción en pro de la sana convivencia. Según Ochoa (2003), incluso “la existencia del Ministerio de Cultura se justificó como un Ministerio de la Paz, en el cual cultura se identifica con ausencia de conflicto” (p. 129), reforzando así una relación que hasta el día de hoy toma cada vez más fuerza y que tiene como foco la justificación política de lo artístico y lo cultural sobre lo propiamente estético, con una pretensión implícita de esconder y banalizar la violencia.

Así pues, los funcionarios de la División de Música hicieron una propuesta compleja que incluía los programas que ya he mencionado (Bandas, Coros, Orquestas por medio de Batuta y Músicas tradicionales), muy a pesar de que la directriz que tenían era la de dotar de flautas dulces Yamaha a todo el país.

De esta forma se conforma el Plan Nacional de Música para la Convivencia que inició en el 2003 y que, además, diversificó la prioridad del Ministerio pasando de una dirección marcadamente formativa, a una en la que se planteó la importancia de cinco componentes: Gestión, Formación, Dotación, Divulgación e Información³⁸. El esfuerzo, por tanto, resulta digno de toda admiración.

Se proponen los 11 ejes y las escuelas de Músicas tradicionales

Con el paulatino reconocimiento de las regiones, el Ministerio se dio a la tarea de proponer la creación de programas de Músicas tradicionales en las escuelas municipales, basado en la descripción de 11 ejes con criterio territorial-cultural que “desde la propuesta del Ministerio, ‘constituyen una clasificación aproximada desde las músicas, los formatos y la influencia territorial de las mismas, que no pretende ser excluyente ni exhaustiva’” (carta dirigida por el despacho de la Ministra de Cultura a los músicos designados para formar parte de este equipo interregional, citada en Ministerio de Cultura, 2003). Los ejes propuestos fueron:

1. Músicas Isleñas (Calypso, Schottis y otros) – San Andrés y Providencia
2. Músicas de Acordeón y Cuerdas (Vallenato y otros) – Guajira, Cesar y Magdalena
3. Músicas de Pitos y Tambores (de gaitas largas y corta, millo, baile cantao, tambora y bandas tipo pelayera) – Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba
4. Chirimías y Cantos Tradicionales (porro chocoano, alabaos y otros) – Chocó
5. Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales (Currulao y otros) – Litoral Pacífico del Valle, Cauca y Nariño
6. Músicas Andinas Sur-Occidente (Bandas de flautas, Vals y otros) – Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo

³⁸ Ya para 2008 serían siete componentes: gestión, formación, dotación, divulgación y cooperación, información e investigación, producción y emprendimiento y creación (Departamento Nacional de Planeación, 2008, p. 1).

7. Músicas Andinas Centro-Sur (Rajaleña, Caña, San Juanero y otros). Huila y Tolima
8. Músicas Andinas Centro-Oriente (Rumba, Bambuco, Guabina y otros) – Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca
9. Músicas Andinas Centro-Occidente (Pasillo, Bambuco, Shotis y otros) – Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas
10. Músicas Llaneras (joropo) – Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y Oriente de Cundinamarca y Boyacá
11. Músicas de Cuerdas, Murgas y otras – Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía (Ministerio de Cultura, 2003)

Como vemos, dentro del eje Caribe Oriental, denominado “de pitos y tambores” fueron incluidas las bandas pelayeras o bandas tipo pelayera. Victoriano Valencia, observando con distancia el proceso, me dijo que

... ya cuando surge el Plan Nacional de Música, justamente la reflexión nuestra, más del lado caribeño y un poco del lado Pacífico norte, con la banda, es que nosotros no nos podíamos quedar sepultados, homogeneizados, dentro de aquella estructura de programa de bandas desde la perspectiva homogeneizante andina. Era más riesgoso quedarnos porque entonces ¿cuál era la lógica de la formación en la banda para este programa?: dirección. Era el eje de la formación. Y ¿qué tipo de dirección? La dirección central y el gesto. Y nosotros decíamos “no, es que el problema está más en las músicas”. Claro, cuando oyes tú reflexión sobre las músicas en el escenario de las bandas sinfónicas está en disciplinas de un saber específico que es la dirección, la composición, la formación instrumental, tal cosa, pero no las músicas. Mientras que cuando hablamos de Caribe y hablamos de Pacífico, “no, espérate, es que las músicas son vitales”.

Para Janeth Reyes fue importante recalcar en la entrevista que “nunca se dijo ‘la banda es de aquí o es de allá; es de aquí y no es de allá’, porque estaba en ambos lados. Pero como, digamos desde la asesoría técnica y de acompañamiento, pertenecía más al programa de bandas que al de músicas tradicionales, reconociendo que la banda pelayera es un concepto tradicional”. Así pues, a pesar de que en ese momento el Ministerio ya reconocía que éstas tenían unas lógicas diferentes a las de las bandas sinfónicas del interior del país, siguieron siendo atendidas desde el Programa de bandas en asuntos como la dotación y la formación, pero también fueron reconocidas desde el Programa de músicas tradicionales.

En 2003 los asesores del Programa de músicas tradicionales (uno por cada uno de los 11 ejes de música tradicional propuestos) tuvieron la tarea de establecer unos lineamientos para las escuelas que se basó en el reconocimiento de las prácticas de apropiación-reproducción propias de los sistemas musicales, pero también permitió un diálogo con todo aquello que de la tradición académica-occidental y de nuevas formas de aprendizaje con herramientas tecnológicas les fuera útil (Ministerio de Cultura, 2003). Su reflexión incluyó, por ejemplo, un reconocimiento sobre las rutas de aprendizaje (el recorrido por diferentes niveles: ritmo percusivo, ritmo armónico, ritmo melódico e improvisatorio) y la valoración del aprendizaje con el grupo complejo, que, si bien no resultaban homogéneas para todos los ejes, sí trazaron tendencias importantes (Arango, 2009). En ese sentido, la música de bandas pelayeras fue reconocida por practicar lo que Victoriano Valencia (en entrevista) llama “apropiación sistémica”, que consiste en un aprendizaje que pasa por varios instrumentos de la banda, iniciando por la percusión y terminando en los instrumentos melódicos que se consideran más complejos.

Ejes	Regiones	Bases percusión	Rítmico armónico		Melodía
			Acórdico	Bajos	
Músicas isleñas	Islas de San Andrés y Providencia	Maracas Quijada	Guitarra	Tina-bajo	Mandolina Violín
Músicas llaneras	Orinoquía, Llanos Orientales	Maracas y zapateo	Cuatro	Bordones - Arpa Bordones - Bandola Bajo eléctrico	Arpa melódica Bandola
Músicas de acordeón y cuerdas	Costa Atlántica	Guacharaca Caja	Guitarra	Acordeón Bajos mano izq.	Acordeón mano derecha Guitarra
Chirimías y cantos tradicionales	Pacífico Norte, Chocó	Platillos Redoblante Bombo		Bombardino	Flauta Clarinete
Músicas andinas centro-occidente	Región Cafetera	Raspa Cuchara	Tiple	Guitarra	Bandola
Músicas andinas centro-oriente	Cundinamarca, Boyacá, Santanderes	Esterilla Quiribillo	Tiple	Guitarra	Tiple Requinto Flauta
Músicas andinas sur-occidente	Cauca, Nariño	Charrasca Maracas Redoblante Bombo	Flautas segundas		Flauta primera
Músicas andinas centro-sur	Tolima, Huila	Chucho Puerca Esterilla Mates Tambora	Tiple	Guitarra	Tiple Requinto Flauta
Músicas de marimba y cantos tradicionales	Pacífico sur, costa del Valle, Cauca y Nariño	Guasá Bombos Cununos		Bordones Marimba	Bases de requinta
Músicas de pitos y tambores	Costa Atlántica	Semillas Llamador Bombo Alegre		Gaita macho	Gaita hembra Gaita corta Caña'e millo
Bandas	Sabanas del Caribe, Córdoba, Sucre	Platillos Redoblante Bombo	Trombones	Tuba	Trompeta Clarinete Bombardino

Imagen 18. Apropiación sistémica (Ministerio de Cultura, 2003, p. 26)

Otros aspectos esenciales de la propuesta de lineamientos, fueron los componentes que deben hacer parte de la formación en Músicas tradicionales, a saber, el Teórico-musical, el técnico instrumental, el socio-cultural, el investigativo y el pedagógico.

En cuanto a lo formativo, el documento propone un proceso de formación para los profesores de las escuelas basado en la impartición de talleres que garanticen la posibilidad de desenvolverse tanto en su labor de pedagogos como en la de puente entre los niños y jóvenes y los músicos mayores de la comunidad. Así, “la formación para los profesores propone una actualización que involucre no solo la apropiación de nuevos elementos pedagógicos y metodológicos de apoyo a su labor en el aula, sino una profundización en el manejo de recursos técnico-instrumentales y analíticos tal que les permita una reflexión acerca de las músicas objeto de su práctica y les posibilite la *cualificación* de su ejercicio musical” (Ministerio de Cultura, 2003, p.16) [las cursivas son mías].

El asunto de la cualificación, como vemos, no es casual. Los lineamientos proponen la impartición de contenidos teórico-musicales y, a pesar de que expresa claramente que cada eje debe hacer sus desarrollos particulares, éstos se expresan con un lenguaje técnico musical marcadamente academicista.

Las cartillas

Uno de los elementos esenciales de este Programa fue la proyección editorial. Según Ana María Arango (2009) “el elemento más significativo en la legitimación, exclusión y ratificación de unas formas musicales sobre otras dentro del Plan Nacional de Música son las cartillas de iniciación musical de cada eje” (p. 247) que, a pesar de que son diseñadas como guías para los profesores de la región, también han sido reconocidas por los asesores como documentos ciertamente problemáticos que representan un acercamiento a las lógicas de “método” de la tradición occidental, y privilegian la escritura seleccionando estructuras que pueden ser reconocidas como paradigma.

La cartilla *Pitos y tambores* (2004) fue una de las primeras en ver la luz, mientras que las últimas han sido editadas apenas en años recientes. Janeth Reyes me comentó que eso “iba orientado a estos maestros, en los que les hacíamos formación de formadores, para que

ellos tuvieran más herramientas de poder trabajar con sus chicos y contarle a un niño de San Pelayo que más arriba de su municipio se tocaba bullerengue o no sé qué, y cómo lo podían entender”. Diseñada por Victoriano Valencia, *Pitos y tambores* presenta en el primer capítulo algunas propuestas didácticas para realizar en la iniciación en la escuela. En el segundo, hace una descripción de los elementos básicos del sistema métrico acompañada de actividades y formas de evaluación. Esta descripción está desarrollada por medio de transcripciones y utiliza el lenguaje técnico propio de la academia occidental. A continuación presenta una guía de las grafías para escritura de percusiones para finalmente desplegar una serie de transcripciones de las bases rítmicas de cada uno de los géneros musicales que son reconocidos dentro del eje. Entre ellos, están el porro palitiao, el porro tapao y el fandango de las bandas pelayeras.

Toda la cartilla está acompañada por recomendaciones para el profesor, con reflexiones acerca de las maneras en las que este material le puede resultar útil. Además, trae un CD en el que hay pistas de cada uno de los instrumentos que complementan el trabajo, y grabaciones de la vida real (pero no de campo) que funcionan a manera de ejemplo sonoro.

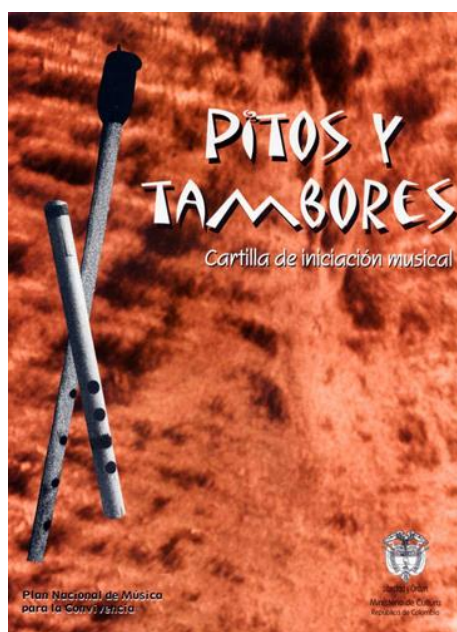


Imagen 19. Cartilla Pitos y tambores

Los lineamientos de músicas académicas

Al mismo tiempo que los asesores de Músicas tradicionales proponían unos lineamientos para esas escuelas, los del lado de las músicas “académicas” hicieron lo propio, creando un documento que reúne los *Parámetros de contenidos y alcances para las prácticas colectivas de Coros, Bandas y Orquestas* (Barake, Barbosa, Casas, Mora, Rey, Saavedra, Yepes y Zuleta, 2003). En él se presenta una propuesta formativa tanto para niños y jóvenes como para los maestros y directores, separándolos en un ciclo de iniciación musical general, y tres programas diversificados de Coros, Bandas y Orquestas.

A pesar de que en el apartado de Bandas el documento es claro en afirmar que éstas no funcionan de la misma manera en todas las regiones, nuevamente pone su énfasis en “la consolidación de bandas-escuela, como espacios de valoración individual y colectiva para la coexistencia pacífica dentro del reconocimiento de los contextos culturales” (ibíd, p.19). En adelante, plantea unos contenidos pensados bajo la lógica de la enseñanza por niveles de dificultad que muy difícilmente responden a la realidad de las bandas pelayeras, las cuales parecen no haber sido tenidas en cuenta.

Finalmente, en el apartado de formación a directores aparecen dentro de los objetivos específicos “proporcionar a los directores las herramientas pedagógicas necesarias para la consolidación de bandas-escuelas,... facultar al director de banda en las técnicas de dirección y ensayo y la adecuada selección de repertorio... [y] preparar al director como gestor y promotor de su banda” (ibíd, p. 36) en clara muestra del modelo bandístico al que se refiere.

Con lo anterior podemos observar que, a pesar de que las bandas pelayeras continuaban siendo atendidas en aspectos como la dotación y la formación por el programa de bandas, perteneciendo al lado “académico”, su realidad musical era poco observada desde allí y más tenida en cuenta desde las propuestas de Músicas tradicionales; desde donde, sin embargo, tampoco recibían suficiente la atención.

El programa de formación de formadores

A partir de la puesta en marcha del PNMC, el programa de formación de formadores empezó a replicarse en todos los departamentos como parte del componente de formación (Ministerio de Cultura, s.f.b). Así, el documento de Lineamientos para el fortalecimiento del Plan Nacional de Música para la Convivencia, establece como necesidad el fortalecimiento del programa argumentando que:

Con la implementación de este componente fue posible desconcentrar la oferta formativa y ampliar la cobertura de formadores capacitados, pasando de 20 departamentos a la totalidad de estos. Lo anterior se logró mediante la realización de 590 seminarios en las diferentes prácticas musicales colectivas: 174 en bandas, 173 en coros, 135 en músicas tradicionales y 108 en orquestas infantiles y juveniles.

De esta forma, a diciembre de 2005, el PNMC ha logrado atender 1.310 músicos directores de escuela participantes en los procesos de formación de 827 municipios del país. Estos directores están garantizando la atención de 44.075 niños en la actualidad. (Consejo Nacional de Política Económica y Social, 2006, p. 10)

No obstante, la memoria sobre los talleres de formación de formadores, particularmente en Córdoba, no es muy clara en parte debido a que, al parecer, el proyecto no tuvo una buena recepción por su falta de continuidad. Eucaris Guerra, uno de los talleristas de banda encargado de la región Caribe, nacido en Montería y formado en Barranquilla, me comentó que el programa “estaba basado prácticamente en lo que tenía que ver con la técnica instrumental pero no con los géneros ni el contexto cultural musical. Estaba basado en técnicas”, muy pensado desde el modelo sinfónico anclado en lo instrumental. A pesar de ello, los mismos representantes del Caribe hacían notar la importancia de ver cada contexto de manera particular y en su ejercicio, seguramente, tomaban las decisiones necesarias para enfatizar aspectos como la improvisación que resulta de importancia particular en su práctica y que no era presentado de la misma manera por ejemplo en el interior del país. Otro de sus logros, según Eucaris, fue la creación de una cartilla con repertorio escrito por cada uno de los asesores de los instrumentos y basado en las prácticas instrumentales de las regiones.

Sin embargo, durante este periodo parece haber ocurrido un paulatino abandono a las bandas pelayeras. A pesar de que algunos talleres siguieron organizándose y los materiales empezaron a circular, al parecer no hubo ya un impacto tan fuerte, en parte, sin duda, por la falta de continuidad en los procesos y por una preocupación que tendió a priorizar un tipo de auditorías que revisaban el estado de contratación de los profesores y de mantenimiento de los instrumentales que habían sido donados. Pero, por otra parte, no puede olvidarse la fundación del programa de Licenciatura en educación básica con énfasis en Artística-Música, en la Universidad de Córdoba, que llegó en la década del 2000 de algún modo a reemplazar esos espacios de formación informales y a concentrar la formación en los jóvenes del momento.

Pero ya para este momento muchos de los jóvenes estaban asistiendo a escuelas de bandas formadas con apoyo o al menos con inspiración de lo que proponía el Ministerio, ya fuera en entornos institucionales o informales. En San Pelayo, por ejemplo, funcionaba la escuela de Bellas Artes María Varilla que tenía su banda-escuela (término que poco a poco empezó a usarse en la región). En Cotorra y en Purísima también se crearon bandas juveniles y en Montería estaba la escuela de Bellas Artes. A estos espacios se sabe que, al menos, llegaban materiales del Ministerio y algunas influencias de los talleres directa o indirectamente.

Por otra parte, muestra de la preocupación por la formación juvenil diferenciada fue la incorporación al Festival Nacional del Porro de la categoría de Bandas juveniles durante los años 90, en reemplazo de la de Bandas aficionadas. Anteriormente, según los relatos de los músicos, el aprendizaje se realizaba en entornos multi-nivel. Es decir, lo más común era que un joven empezara en una banda profesional con un desempeño instrumental básico y habiendo incorporado lo suficiente a nivel estructural del sistema. La entrada, sin embargo, solía ser en calidad de acompañante o reemplazo mientras poco a poco iba aprendiendo repertorio, hasta que llegaba el día en que se quedaba como titular³⁹. Por ello, no había bandas diferenciadas por rangos de edad sino más bien por niveles de experiencia. Pero a

³⁹ Éste, sin embargo, no es el caso de todos. El señor Dagoberto Contreras me contó que la Banda Juvenil de Chochó inició tal vez en los años 60 con un proceso de formación dirigido específicamente a jóvenes, razón por la que ha mantenido siempre su nombre.

partir de la consolidación de la idea de escuela de música (influenciada por el Ministerio) se empieza a demarcar ese proceso de manera separada. Así se comienza a pensar, por ejemplo, en repertorio con niveles homogéneos de dificultad.

Continúa el PNMC

Es curioso que a pesar de que en el PNMC las escuelas no fueron pensadas de manera diversificada, es decir, no estaban inscritas en un programa o en otro, en las regiones de todo el país se empezó a pensar que sí. En general, según cuentan los funcionarios del Ministerio, hubo además una sensación de que el Programa de bandas tenía mayor apoyo y presupuesto debido a que la dotación resultaba relativamente accesible por el convenio con el BID y tendió a priorizarse por sus altos costos, en comparación por ejemplo con los instrumentos de músicas tradicionales que resultaban más difíciles de comprar por la informalidad con la que históricamente han trabajado los constructores de los mismos. Los directores de banda eran, además, más fáciles de contratar porque, en la mayoría de los casos, contaban con un curriculum académico (cosa que, hasta ese momento, no sucedía en el entorno de las bandas pelayeras).

Por el otro lado, el Programa de bandas empezó a fortalecerse también a nivel editorial. Sacó materiales importantes como documentos de iniciación para instrumentistas y guías de gestión. Ya para el año 2005, el Ministerio anunciaba que contaba con los siguientes documentos

Desde 1999, se han producido materiales que conforman las siguientes colecciones:

» Cartillas de Teoría Musical:

Cartilla de Prebanda y Cartilla de Arreglos para Banda.

» Guías de Iniciación Instrumental:

Flauta, clarinete, saxofón, trompeta, trombón de varas, fliscorno barítono, tuba y percusión.

» Cuadernos de Ejercicios para Instrumentos:

Complementan las Guías de Iniciación Instrumental con contenidos técnicos específicos y repertorios de aplicación.

» Serie de Arreglos para Banda-escuela – “Acento”:

Cada volumen incluye partitura general y partes instrumentales correspondientes a obras musicales de las diversas regiones del país, para formatos básico y reducido, con diferentes niveles de dificultad.

» Videos Didácticos:

Video de Prebanda y Video de Iniciación Instrumental “Cuando las bandas suenan instrumentos llevan”.

Los materiales didácticos y musicales se distribuyen de manera gratuita en todos los municipios, a través de las secretarías, institutos u oficinas de cultura de las gobernaciones y las entidades universitarias que adelantan los procesos formativos (Ministerio de Cultura, 2005, p. 11)

En los años siguientes el programa de formación de formadores perdió vigencia por falta de continuidad y en 2008 entró a funcionar un programa que se llamó Colombia creativa, en el que, en convenio con universidades de todo el país y con importantes cuotas en becas, se buscó dar títulos profesionales a los artistas que no lo tuvieran. Sus objetivos principales fueron:

- Fomentar el acceso democrático a la educación superior en artes, mediante la flexibilización curricular y el otorgamiento de créditos educativos condonables y auxilios de sostenimiento, para artistas en ejercicio, interesados en adelantar programas de pregrado en este campo
- Garantizar la obtención de un título profesional para agentes del sector artístico y cultural, que se han formado en la práctica de sus saberes y que cuentan con una trayectoria
- Dar respuesta a la demanda de profesionalización en artes, proveniente de sectores poblacionales con condiciones de vulnerabilidad socioeconómica y en regiones donde la oferta es reducida en programas de educación superior (Mincultura, s.f.c)

Resulta interesante que el Ministerio plantea el programa como una “respuesta a la demanda de profesionalización” aludiendo especialmente a ciertas regiones que parecen ser menos privilegiadas. En general, como he dicho ya, sus acciones se desarrollan en un importante diálogo con lo que ocurre en el país a muy distintos niveles, pero no es fácil que puedan observarse las relaciones de poder que al interior suceden.

Según el testimonio de Arlington Pardo, asesor del Ministerio para el eje Caribe occidental, “eso nació aquí... porque los profesores que eran de los procesos musicales no los querían contratar, seguimos en el mismo problema: ¿cómo hacemos para que contraten a los profesores de música? Había que profesionalizarlos, darles un título para que tuvieran un estatus”. Así pues, maestros que habían trabajado por iniciativa propia en procesos de

formación informales o incluso en las mismas escuelas, especialmente de músicas tradicionales, en cierto momento se vieron en problemas a la hora de ser contratados porque no tenían títulos profesionales; asunto que, podemos intuir, no hubiera sucedido décadas atrás y que probablemente está conectado con un afán profesionalizante del país que empezaba a descalificar a quienes no tenían cierto estatus además de empezar a entregar títulos universitarios a los jóvenes que empezarían a ser motivo de comparación. Arlington continúa comentando:

Un señor que íbamos a contratar aquí y el secretario de educación me dijo “no lo contrato porque es analfabeta”, ese tipo era músico. Yo le dije “mira, él sabe lo que tú no sabes, él sabe cuándo hay una subienda, él sabe cuándo puede cortar un árbol pa’ hacer un tambor, él sabe muchas cosas que tú no sabes, que no están en ninguna enciclopedia, que habría que recogerlas. Ahí nace el programa, ese programa de Colombia Creativa.

A pesar de que la intención inicial del programa fue esa, a la hora de la verdad hubo muchas situaciones que no permitieron que, en especial los músicos mayores, pudieran beneficiarse por asuntos como por ejemplo la falta de documentación sobre sus estudios de bachillerato. Sin embargo, en particular algunos músicos de banda de mediana edad han sido beneficiados con el programa estudiando principalmente en la Universidad del Atlántico, en Barranquilla.

Así es que, en los años siguientes, el PNMC tomó una fuerza importante en el país, al ser apoyado también por la presidencia de Juan Manuel Santos en su estrategia pacifista.

Actualidad

Hoy en día la relación del Ministerio con la región se ve en una situación delicada que se deriva, en especial, de la debilidad institucional del Caribe en lo que refiere a Cultura. Tanto los funcionarios del Ministerio como los propios agentes en la región ven con preocupación que los alcaldes y gobernadores no muestran ningún interés en apoyar los procesos culturales.

El componente formativo anclado en las escuelas municipales sigue siendo, sin duda, el más fuerte en el Ministerio. Pero en muchos municipios del Caribe, por ejemplo, no hay

contratación de profesores para las escuelas y en el mejor de los casos, se les contrata solamente durante unos meses al año. El Ministerio, por su parte, no tiene manera de obligar a los dirigentes locales más que a través de pequeñas advertencias por la mala utilización o la pérdida de las dotaciones instrumentales que les han sido entregadas. Sin embargo, la relación resulta sumamente complicada.

Pero, por otra parte, la aparición de un espacio de educación formal como el de la Universidad de Córdoba en el espectro ha hecho que, de alguna manera, otros espacios de formación pierdan vigencia y que se enfoque todo el interés en la formación profesional. No obstante, existen algunas escuelas no municipales que reciben apoyo por medio del programa de Concertación del Ministerio.

Otra dificultad está representada en la naturaleza empresarial que históricamente han tenido las bandas, razón por la que no se ha acostumbrado a que ni ellas, ni los procesos de enseñanza, tengan apoyos gubernamentales⁴⁰. Y es que su reproducción autónoma durante décadas, que no ha dependido de organizaciones institucionales, quizás haya dado la sensación de que en realidad no lo necesitan pues, si se hace un balance de la cantidad de bandas y músicos se puede apreciar fácilmente que en lugar de que la música de bandas esté muriendo -como afirman algunos desde el discurso purista- hay cada vez más y mejores músicos en la práctica.

Pero para terminar, uno de los aspectos que persiste y se convierte en fuente de preocupación es el hecho de la escasa valoración que estas agrupaciones han tenido, aun siendo las que desde el discurso oficial local son representantes insignes de la cultura. Como expresó Arlington Pardo, “ellos [los alcaldes] siempre han tenido de la música de banda y las prácticas musicales no una visión de respeto, y no creen que eso sea fundamental ni creen que eso sea necesario. Entonces bajo la visión de una persona que todo el tiempo ha mirado al músico como un... peor que un trabajador, entonces no puede haber una visión de respeto hacia eso”.

⁴⁰ Quizás un caso aislado sea el de la Banda 13 de enero de Canalete, quien en años recientes fue reconocida como patrimonio de su municipio, asignándole un presupuesto anual. El reconocimiento económico, no obstante, duró muy poco, pues solo un par de años después les fue retirado.

Una mirada retrospectiva

Y yo creo que nos dejamos influenciar mucho, lo pienso ahora, de la tendencia de la banda estudiantil de Caldas (Oscar Alviar en entrevista)

Hay varias características de lo que ha sido el desarrollo de estos programas desde Colcultura y después el Ministerio que en la actualidad se leen desde una perspectiva crítica. Sin el ánimo de descalificar procesos que con toda seguridad ocurrieron desde la mejor voluntad de quienes los lideraban, y más bien observando las propias reflexiones de quienes trabajaron allí, me parece importante puntualizar algunas cosas y hacer una lectura al respecto.

Entonces lo mejor era Caldas, entonces nos traíamos los costeños a Caldas a que miraran cómo eran los talleres y cómo dirigían los directores de Caldas y cómo era la organización de Caldas, pa' que se devolvieran a sus sitios a frustrarse porque sus niños nunca iban a tocar como los de Caldas ni iban a ser monitos ni ojiazules como los de Caldas, todos con uniforme e instrumentos nuevos... todos, todo el resto del país: Caldas era el único que tenía todo. (Oscar Alviar)

Quizás la impresionante organización que tenía ya en los 90 el programa de bandas en Caldas, dirigido por Hernán Bedoya y adscrito a la Secretaría de educación, sería el principal factor de admiración. Una estructura fuertemente anclada en lo institucional, con estabilidad, cobertura y con un desarrollo que primaba lo formativo, factor que era el que en ese entonces Colcultura buscaba incentivar.

En ese sentido, varios aspectos empezaron a marcar la tendencia de un programa de bandas que, si bien percibía la diversidad y estaba interesado en generar diálogos entre unas regiones y otras, acabó por apoyar una tendencia dirigida hacia las bandas sinfónicas juveniles; situación que, además, podemos observar como una muestra de la relación desigual entre las regiones Andina y Caribe, quienes han sido protagonistas históricas de una lucha regionalista en la que el centralismo enfocado en la primera ha marcado una sistemática y naturalizada exclusión a las demás.

Consciente de lo complejo que resulta un análisis como éste, puedo empezar por observar algunos de los aspectos que generan esta tensión. Entre ellos,

- El énfasis en lo formativo (que implica, de entrada, una descalificación)

- El énfasis en el modelo banda-escuela con anclaje institucional
- El entorno conceptual basado en el disfrute del tiempo libre en oposición a la guerra
- El foco en lo disciplinar/técnico musical: la dirección y la interpretación

A continuación observaré cada uno en detalle

El énfasis en lo formativo

El interés por este aspecto desde el inicio del programa, como he dicho, puede ser visto como una consecuencia inmediata de la formación profesional de quienes trabajaron en el área de Música desde los años 90. Sin embargo, un proceso de más largo aliento puede ser leído desde la instalación del centralismo político que ha dominado al país dibujando una jerarquía implícita que se encarna en el desconocimiento de las formas de ser y de hacer, de los saberes y las prácticas que por cuestiones geográficas –y conceptuales- estaban lejos de Bogotá. En este caso, de entrada, el misterio que significaron todavía en los años 90 las bandas del Caribe y el afán por capacitar en búsqueda de mejorar su desempeño técnico musical.

Pero por otra parte, se sabe y se dice que en los primeros contactos institucionales con las regiones (en especial con CREA), la gente pedía muchos talleres. Para mí, el interés compartido de cualificación (digamos, entre quienes la impartirían y quienes querían recibirla) evidencia la naturalización de la relación desigual en un momento en el que ya había un reconocimiento de superioridad no solamente de quienes estaban en el centro del país y tenían acceso a ciertos presupuestos y contacto con instituciones académicas, sino también de las prácticas musicales que ellos ostentaban.

Sin embargo, quizás, una de las razones de cierto tipo de resistencia ante el afán de brindar formación en particular en las bandas pelayeras pudo ser una falta de reconocimiento de sus lógicas, asunto que paulatinamente se fue resolviendo con la incorporación como talleristas de músicos también de la región que habían salido a formarse académicamente. Pero es que como me comentó Eucaris Guerra, para la década del 2000 “había ya señores de mucha edad que les costaba por supuesto... que ya eran señores que no tenían esa

hambre y ese deseo de consumir elementos nuevos musicales que pudieran fortalecer la práctica instrumental”.

El modelo de banda-escuela

Como un segundo elemento, la fortuna de haberse encontrado con el modelo de banda-escuela que ya se desarrollaba exitosamente en el departamento de Caldas, generaría quizás una de las situaciones más problemáticas desde el inicio.

La admiración fue tal, que el modelo empezó a imponerse en otros departamentos generando, primero, un afán de imitación en otras regiones de la zona andina y después, una iniciativa de emulación en entornos del Caribe en donde los procesos de aprendizaje no ocurrían con las mismas lógicas. Como he dicho ya, en particular las bandas pelayeras se han caracterizado por formar a sus niños y jóvenes a partir de las experiencias compartidas con los músicos mayores en entornos multi-nivel, es decir, con diversos niveles de competencia, con prácticas de apropiación sistémica (como los descritos por los asesores del programa de Músicas tradicionales) y con la imitación como estrategia principal. Pero estas lógicas difícilmente fueron reconocidas por el Ministerio, que más bien incentivó la formulación de documentos y cartillas para la instrucción musical y la creación de repertorios en niveles específicos de aprendizaje, como los usados en el modelo estadounidense y adaptados al movimiento sinfónico en Colombia con un énfasis más profundo en lo escrito que en lo oral en su preocupación formativa. Finalmente, a pesar de que el área de música del Ministerio empezó a diversificar su gestión en varios componentes, además de la formación, el imaginario del país e incluso del mismo Ministerio se mantuvo en la idea de la cualificación como dinámica fundamental.

Por otra parte, una de las dificultades que ha tenido el Caribe y que quizás se ha incrementado en las últimas décadas, con contadas excepciones, es su falta de voluntad política para apoyar todo tipo de procesos referentes a lo cultural. Sin embargo, este escaso interés que se hace evidente en la mayoría de alcaldes y gobernadores parece ser compensado por un desarrollo autónomo de las bandas en tanto instituciones

empresariales, aún a pesar de lo contradictorio que puede ser la representación de los mismos en concursos y presentaciones por medio de los nombres de las bandas.

El entorno conceptual

El modelo de escuela promulgado por el Ministerio ha estado anclado en la utilidad de la Cultura como capital político en el aprovechamiento del tiempo libre y el disfrute de la práctica instrumental en niños y jóvenes, quienes no necesariamente se plantean la música como una alternativa de desarrollo profesional. Muestra de ello es la impresionante cantidad de bandas infantiles y juveniles frente a la escasez de bandas de mayores en ese círculo⁴¹.

Este propósito, que tiene un referente concreto en el eslogan del ex presidente Álvaro Uribe “el niño que toca un instrumento jamás empuñará un arma”, sin embargo, no parece describir la situación de los niños y jóvenes que participan en general de las bandas del Caribe y en particular de las bandas pelayeras, quienes más bien encuentran allí una oportunidad de desarrollo profesional vinculada con la satisfacción de necesidades a nivel socioeconómico y de realización personal. No quiero decir con esto que todos los que inician en la música terminen en ella. Lo importante aquí es dejar claro que las bandas pelayeras se plantean su desarrollo como una empresa y no, como desde el modelo caldense, como un espacio de formación.

Victoriano Valencia me lo dijo muy claramente

La línea que empieza a impulsar el Plan de Música es una línea muy andina... no se ha pensado mucho en el centro del país esa dimensión más amplia de lo público educativo comunitario con el sentido de industria y actividad profesional que sí está en el Caribe. Y eso es algo que nos cuesta pensar mucho. Nosotros hablamos de las bandas caldenses, de las bandas cundinamarquesas, tal cosa, pero estamos siempre pensando en la música donde los chicos van a

⁴¹ “Según la información recopilada por el Área de Música del *Ministerio de Cultura*, existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos. Esto significa que el 76.4% de los municipios existentes tienen bandas. De estas agrupaciones, se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles. El 15% restante son bandas conformadas por músicos mayores, presentes tanto a nivel urbano como rural. Es el caso de las bandas en las sabanas de la región Caribe, Nariño, Huila y Tolima, donde se encuentran agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística” (Ministerio de Cultura, 2005, p. 13)

disfrutar su espacio de práctica... Inclusive aquí vemos que 25 o 30 años tocando con la banda de su pueblo orgullosos, sentados ahí, estilo español.... Pero ese no es el espacio caribeño donde hay un oficio profesional ahí, económico, entonces esa es otra dinámica.

El foco en lo disciplinar

Finalmente, y entrando más al detalle, el desarrollo del movimiento bandístico en Colombia ha impulsado un enfoque marcadamente disciplinar. El desarrollo de habilidades instrumentales y de dirección se ha puesto en el centro de la preocupación, alimentando un imaginario del virtuosismo muy presente en la música sinfónica. Si bien este imaginario también ha empezado a hacerse presente en las bandas pleyeras, lo cierto es que ese no parece ser el centro de su práctica. Más bien, son los repertorios los que las aglutinan y las hacen parte de un mismo sistema. Son éstos los que les permiten ir de lo más sencillo a lo más complejo para enseñar a un niño; son éstos los que le dan sentido a todo lo que ocurre en su práctica. Sin embargo, varios de los que trabajaron en este proceso confirman que la orientación del Ministerio siempre estuvo enfocada en lo técnico y, a pesar de que reconoció que en las regiones había particularidades, no llegó a ser capaz de lidiar con ellas de manera exitosa.

Uno de los ejemplos más concretos de los elementos que generan cierta discordia pero que sin embargo ha empezado a ser incorporado a la práctica de las bandas pleyeras es el de la dirección frontal. Algunos músicos referencian su llegada a los talleres impartidos por Colcultura durante los años 90 o a los del programa de Formación de formadores, unos años después. Por su parte, los pelaos la piensan como parte de su aprendizaje en la Universidad, lo que marcaría una entrada más reciente. Lo cierto es que desde el inicio de la década del 2010 se ha observado una tendencia recurrente a utilizar la dirección frontal en las bandas de mayores durante los festivales, cosa que hace algunos años solo había sucedido con las juveniles, y décadas atrás sencillamente no pasaba. El director de una banda, o el músico mayor, en las décadas anteriores ocasionalmente marcaba entradas o hacía algunas señales, pero se mantenía en su posición de instrumentista. Lo mismo sigue sucediendo en ocasiones fuera de concurso, donde se toca en una actitud más informal.

Recogiendo todo lo anterior, puede ser útil observar las tensiones a manera de tendencia en el siguiente cuadro:

Modelo andino	Modelo caribe
Formato	
Sinfónico	Instrumentos seleccionados
Tocar sentado	Tocar de pie
Más escrito que oral	Más oral que escrito
El núcleo	
Lo disciplinar: dirección e interpretación. El formato	Lo musical: los repertorios
Dirección frontal. Modelo de autoridad por jerarquía	Dirección como parte del grupo. Modelo de autoridad por conocimiento
Modos de transmisión	
Modelo pedagógico	Empirismo/aprendizaje individual
Por niveles	Multi-nivel
Modelos de enseñanza	Apropiación sistémica
Ideal: Virtuosismo	Ideal: Acople
Lo conceptual	
Juventud “sana” y lejos de la guerra	Desarrollo profesional
Atado a la institucionalidad	Modelo empresa particular

Cuadro 5. Tensiones en los modelos conceptuales

Para finalizar

Quizás el mayor aporte de todo este proceso a las bandas haya sido su dinamización.

Oscar Alviar lo comentó:

Yo creo que esa línea como pedagogo, como metodólogo generó comunidad, generó como hábitos de congregación, generó disciplina, generó reflexión alrededor de las bandas en todo el país, tanto en el interior como en la costa. Por lo menos que hubiera procesos de formación... Entonces sí

generamos comunidad, generamos reflexión, generamos interés por los que venían detrás, por los otros, por la banda más débil.

Un dinamismo que probablemente sea uno de los principales factores de crecimiento del movimiento de las bandas pelayeras y que puede ser leído también en el entorno de una tensa relación en la que, a pesar de una tendencia casi adoctrinante hacia otro modelo bandístico basada en la reticencia a un reconocimiento efectivo de sus lógicas, éstas han sido capaces de adoptar todo cuanto les ha resultado útil para asegurar su reproducción. Lo cierto es que, al menos para la primera etapa de fuerte presencia del Plan de bandas de Colcultura durante los años 90 y del PNMC ya para inicios del 2000, la relación no resultó fácil y presentó, más bien, un tipo de resistencia por parte de los músicos que asistían a los talleres de formación, que eran en su mayoría personas de mediana edad y mayores para quienes resultaba difícil (si no inútil) aprender nuevas técnicas instrumentales que constituían el núcleo del planteamiento formativo. En entrevista Eucaris Guerra lo expresó así:

Al principio hubo de pronto resistencia oculta, digámoslo así. Ellos no manifestaban inconformidad porque era un beneficio... [pero] ellos ya tenían una vida hecha musicalmente hablando y una forma de hacerlo. Entonces era como... “bueno, vamos a darles y a coger lo que se pueda y a tratar de instruirlos aquí” pero no con esa rigurosidad y esa hambre.

Mientras tanto, y a pesar de que la orientación formativa no resultó del todo efectiva en la época, sí dejó sembradas las semillas de un pensamiento convencido de la necesidad de cualificación y específicamente de profesionalización en la región, reforzando y haciendo visibles de primera mano condiciones que fueron enmarcadas como susceptibles de mejorar en un corto plazo en un proceso que se asumió necesario. La respuesta, como expondré más adelante, se vería de manera muy clara en la transformación de los modos de aprendizaje y de la concepción misma sobre lo pedagógico de la siguiente generación.

V. La formalización en el ámbito educativo: el programa de Licenciatura en Educación básica con énfasis en Artística-Música

Cuando yo pasé [a la Universidad], esa vaina fue una locura, no te imaginas la cantidad de personal que se presentó ahí. Mucha prueba de aptitud templada que nos hicieron. Ni siquiera la hicieron ellos sino que trajeron gente de otros lados. Nos probaron de todo. Con el instrumento. Menos mal, gracias a la academia de Bellas Artes pasé yo, porque de lo contrario... (Yoel Ramos en entrevista)

El proceso de formalización en la educación musical de la región de las sabanas, y muy particularmente de Córdoba, tiene un punto culmen en la fundación del programa universitario del que hablaré en este apartado, hecho sin el cual sería difícil trazar una barrera clara entre la generación de los pelaos y los mayores. Así pues, considero que este canal consolida realmente la brecha después de alrededor de dos décadas en las que venía siendo impulsado el espíritu de la cualificación y genera una distinción que en adelante se convertiría en la principal fuente de disputa, al menos a nivel de las marcas discursivas más frecuentes. Esto se evidencia, entonces, en la naturalidad con la que se usan términos como “los universitarios” para referirse a los pelaos y en la consideración de los mismos dentro de las bandas como “maestros”, aun cuando por su edad no tienen la experiencia de otros. Pero la transformación ocurre no solamente al interior de las bandas, sino a un nivel regional en el que gracias al movimiento universitario se legitima el saber poniendo una distancia importante con la forma en la que la actividad había sido llevada a cabo por los músicos de antes. La dedicación exclusiva, el trabajo formal y la búsqueda de mayores niveles de calidad desataron entonces un giro en la manera en la que se concibe desde ese momento al joven músico de banda quien, a pesar de ser criticado por su tendencia a impulsar una transformación quizás muy acelerada en la música, empieza a ser poco a poco valorado por tener un saber experto y por distanciarse, cuando puede, del perfil de músico tradicional que vincula su actividad con el desorden de la fiesta y el alcohol. Por ello, es importante resaltar que la llegada de la profesionalización a la región ha estado siempre atada de manera muy estrecha con la búsqueda de una valoración a nivel social —y también

económica- a partir de una separación con el trabajador raso que es representado, por ejemplo, por el jornalero o el albañil.

En este aspecto bien puede resultar dicente el hecho de que los músicos se conciban a sí mismos como pobres, un supuesto que resulta incuestionable. La pregunta por la imposibilidad de entrar a programas universitarios antes de que existiera el de la Universidad de Córdoba o incluso por el interés de desplazarse a otras ciudades para estudiar en programas diferentes siempre es respondida desde la carencia económica. Sin embargo, según el documento de autoevaluación realizado por el propio programa universitario en 2016, “podemos afirmar que, con la obtención del título profesional, nuestros egresados han podido emplearse en el sistema educativo logrando, de esta manera, transformar su calidad de vida y de quienes hacen parte de su entorno familiar y social” (Universidad de Córdoba, 2016, p. 77).

Por eso, un hecho que resulta fundamental es la sinergia que ha producido el movimiento profesional en los territorios próximos a la ciudad de Montería, donde se ubica la sede principal de la Universidad de Córdoba, y las distancias geopolíticas que se crean desde allí, haciendo que el acceso a la formación universitaria resulte cada vez más difícil de alcanzar cuanto más lejos están los jóvenes de la ciudad, por motivos expresamente económicos. A pesar de que la matrícula semestral es relativamente económica por tratarse de una universidad pública⁴², el monto resulta difícil de alcanzar para algunas familias, por lo que la mayoría de ellos opta por inscribirse en un grupo institucional (como la Banda de Bienestar Universitario) gracias a lo cual se les hace un importante descuento. Pero sin duda el aspecto más costoso es el transporte, que en la región resulta ser, desde mi experiencia, en exceso elevado. Por esta razón muchos prefieren trasladarse a la ciudad de Montería para vivir allí.

Este es, entonces, uno de los principales motivos de la diferencia que se ha establecido entre los desarrollos recientes de las bandas de Córdoba y las de Sucre. Mientras que las primeras han empezado a ser alimentadas y especialmente dirigidas durante la última

⁴² En el año 2018 ronda los 130 dólares.

década por estudiantes y egresados de la Universidad, las bandas de Sucre de manera tendencial se han mantenido aferradas al reconocimiento de sus músicos mayores como importantes líderes. Además, en Sucre no se ha fundado un programa universitario de una fuerza similar al que existe en la Universidad de Córdoba, por lo que algunos, -los de mejores posibilidades socioeconómicas- deciden también irse a estudiar a otras ciudades como Barranquilla. Sin embargo, no puede desconocerse que en Sucre no hubo una decaída en la formación musical a nivel de bandas (no formal) a mediados del siglo XX como la que sí existió en Córdoba. Rafael Pérez me lo explicó así:

Hubo un tiempo en que acá en Córdoba no había muchas escuelas, pero en Sucre ya existía la escuela de Bellas Artes, y ahí estaba el maestro Pello Torres con su escuela particular. Entonces los músicos de allá académicamente estábamos de pronto un poquito... los músicos de banda, un poquito más avanzados en nivel académico que los de acá.

Así pues, para tratar la instalación del programa de licenciatura en la Universidad de Córdoba, que adelanté ya en una ponencia para el *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria* organizado por la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital en Bogotá (Alviar, 2018), resulta imperioso apuntar algunas observaciones contextuales.

La educación superior en Colombia

La instalación y el desarrollo de instituciones universitarias en Colombia, han sido estudiados acudiendo a una periodización que comprende tres grandes etapas: la universidad en el periodo colonial, la universidad en la etapa republicana y la modernización de la universidad (Soto, 2005; Mejía, 2014). A grandes rasgos, quienes han hablado de este tema observan importantes relaciones entre las condiciones políticas y las reformas derivadas de ellas en las diferentes etapas, además de una constante tensión entre el capital público y el privado.

No es sino hasta las primeras décadas del siglo XX cuando los autores plantean la entrada del espíritu de modernización en la educación superior en Colombia. Entre 1930 y 1960, según Jaime Mejía (1994), “Colombia vivió un intenso periodo de modernización

caracterizado por el ímpetu de la industrialización, redefinición de su base productiva, ampliación de la diversificación social, modificación de la imagen de un pasado rural en urbano, integración de la nación al mercado mundial y la redefinición del papel del Estado en el manejo de la economía nacional” (p. 3). Finalmente, según él, es hacia la mitad del siglo XX cuando se empiezan a observar los rasgos característicos de la universidad actual en Colombia. Sin embargo, el último punto de quiebre estaría marcado por la constitución de 1991, que daría paso a la política de tendencia neoliberal que se vive en la actualidad (Miñana, 2010).

No es casual entonces que justamente hacia mediados del siglo XX, junto con el espíritu desarrollista (Escobar, 2007), empezaran a aparecer universidades en las capitales de algunos departamentos fuera de Bogotá. Entre ellas, la Universidad del Atlántico (1941), la Universidad de Caldas (1943), la Universidad del Valle y Tolima (1945) y la Universidad Industrial de Santander (1947) (Soto, 2005).

Por su parte, con la fundación del departamento de Córdoba en 1952, se inició el plan para instalar una universidad pública que respondiera a las necesidades de la nueva entidad política. Sin embargo, fue hasta 1964 cuando la Universidad de Córdoba entró en funcionamiento con una facultad de Ingeniería Agronómica y otra de Medicina Veterinaria y Zootecnia, siendo una dependencia de la Universidad Nacional (Universidad de Córdoba, s.f.a). Más tarde se daría la fundación de la Universidad del Sinú (1974) y la Universidad Pontificia Bolivariana (1995), ambas privadas y también con sede en Montería, la capital cordobesa. Según Adolfo Meisel (1994), sin embargo, a mediados de los 90 se apreciaba todavía un “retraso” en cuanto a la dotación del recurso humano de la región Caribe en general con respecto al centro andino de Colombia, lo que explicaba la poca movilidad de las personas hacia otras zonas del país, quienes no lograrían obtener allí mejores remuneraciones a no ser que tuvieran mayores niveles de capacitación (p. 314).

La educación superior musical en Colombia

Varios autores han señalado la instalación de la educación musical en América Latina como una importación del modelo centroeuropeo basada en la figura del conservatorio (Ochoa,

2016; Mesa, 2013). La fundación de varias instituciones en la segunda mitad del siglo XIX en Cartagena, Barranquilla, Ibagué y Medellín sería parte de un proceso que tiene su mayor exponente en el Conservatorio Nacional, creado en 1910 con el antecedente de la Academia Nacional de Música de Bogotá y dirigido durante muchos años por Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), un personaje abiertamente aferrado al modelo europeo que, como muchos de su época, había sido educado allí, particularmente en la *Schola Cantorum* de París (Mesa, 2013). Pero estos antecedentes darían paso también a la creación de programas como los que hoy en día constituyen el Conservatorio del Tolima en Ibagué y el Departamento de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, dos de los primeros centros urbanos que impulsaron el interés profesionalizante en el siglo XX. A lo largo de la segunda mitad del siglo, además, esas academias y conservatorios entrarían al proceso de adscripción a algunas universidades en todo el país.

Así, a partir de los años 80, hubo una explosión de programas universitarios primero en Bogotá y después en el resto del país haciendo que hoy en día contemos con más de 30, entre los cuales se incluyen los de énfasis pedagógico. Además, desde mediados de esa década empezó a observarse una intención de inclusión de ciertas músicas populares y tradicionales como objetos válidos de estudio en la universidad (Ochoa, 2000).

El caso local

El departamento de Córdoba no estuvo exento de este camino a la profesionalización musical que, a nivel nacional, impulsó la creación de programas universitarios. La fundación del primer programa profesional que puso a la música en el lugar central de su preocupación se dio apenas en el 2001, después de varios años de gestión. Sin embargo, vale la pena nombrar algunos antecedentes.

1. La salida de músicos locales con el propósito de estudiar

Ya desde los años 80 se veía en la región un interés por buscar alternativas de educación superior para algunos músicos que tenían la posibilidad económica de hacerlo. Debido a que allí mismo no había un programa universitario, muchos de los aspirantes se desplazaron a la ciudad de Bogotá para estudiar en particular en la Universidad Pedagógica Nacional,

como es el caso de Edilma y Nunila Zumaqué, Julio Castillo y Victoriano Valencia; o a Barranquilla, donde estudiaron ya en la década del 90 Andrés Pacheco, Arlington Pardo, Rodin Caraballo, Eucaris Guerra y Carlos Rubio. A pesar de que no todos ellos venían de bandas, sí resultaron después sumamente influyentes en el proceso de profesionalización en la región debido a que todos regresaron de manera intermitente o permanente para continuar liderando espacios formativos; y son ellos, en su mayoría, quienes han sido profesores del programa de la Universidad de Córdoba, así como en la escuela de Bellas Artes de Montería, de la que hablaré a continuación. Allí, Andrés Pacheco, por ejemplo, me comentaba en entrevista que inició el proceso de formación de una banda “ya con otro concepto. O sea, el concepto que yo había aprendido en la academia yo lo intenté inculcar acá”.

Vale la pena mencionar el caso más sobresaliente de este movimiento migratorio que es el de Carlos Rubio, quien siendo aún estudiante de la Licenciatura en música de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, se convirtió en director de la Banda María Varilla de San Pelayo y con ella ha llevado a cabo un proceso influenciado por su experiencia académica basado, muy especialmente, en la búsqueda de un buen sonido según los parámetros de afinación y sin salirse, según Rubio, de lo tradicional. Basta con escuchar algunos de los saludos grabados en los temas, entre los que sobresalen comentarios como “académicamente, Banda María Varilla”, grabado en *Fandango viejo pelayero* en el disco Bodas de Plata (2001). Este proceso, que continuó radicándose en San Pelayo después de graduarse de la licenciatura, se ve reflejado en las grabaciones que ha hecho y en el impacto que las mismas tuvieron en el medio. Pero en su concepto musical ha estado también la preocupación por una valoración del trabajo del músico de banda en aspectos que van desde el respeto hasta la remuneración económica, situación que le ha merecido menor cantidad de trabajo por tener aspiraciones económicas por encima de los estándares de la competencia local, pero que al mismo tiempo ha inspirado a las generaciones más jóvenes. En una entrevista en 2014 me comentó:

Me gusta pensar que cuando retomo la dirección de la banda, en el año 2000 y sacamos la primera grabación en el 2001 y la juventud empieza a escuchar una nueva grabación de una banda pelayera, con un estilo diferente... siento y me

gusta pensar que gracias al trabajo desarrollado por la banda aquí en San Pelayo la juventud se interesó nuevamente por estudiar música, por querer ser músico, por ver que la música sea algo respetable, algo de lo que se puede vivir, una profesión muy digna como cualquier otra.

2. La presencia de Colcultura y el Ministerio de Cultura

A pesar de que ya he tratado este tema con detalle en el capítulo anterior, vale la pena recordar la instalación de un deseo de cualificación enmarcado en la irrupción de nuevas estéticas desde el interés estatal por medio de la presencia de los programas de Colcultura y el Ministerio de Cultura. Es importante señalar que a pesar de que dichos programas fueron destinados en especial a músicos mayores por el interés de formar a manera de pirámide inversa (de los directores hacia abajo) y resulta sumamente difícil medir el nivel de transmisión de los contenidos específicos en las nuevas generaciones, se hace evidente que su presencia se manifestó como uno de los más importantes canales por medio de los cuales se asentó en la región el interés de cualificación encarnado en la profesionalización.

3. La Escuela de Bellas Artes de Montería

Desde mediados de los años 90 y durante alrededor de una década, la escuela de Bellas Artes de Montería, que había tenido una existencia modesta durante los años anteriores bajo la tutoría de Francisco Zumaqué Nova⁴³, tuvo una época prolífica desarrollando un programa de educación no formal que marcó la vida de muchos de los músicos de las nuevas generaciones. Aunque existieron otros, como la Casa de la Cultura de Lorica, el colegio León de Greiff de Cereté y otras escuelas municipales, quizás el programa de educación no formal de la escuela de Bellas Artes de Montería resultó ser el más importante núcleo capaz de reunir a profesores y estudiantes que en ese momento estaban alimentando la idea de buscar una posibilidad profesional.

⁴³ Sin embargo, en esta etapa anterior estudiaron varios de los músicos de mediana edad que han sido compositores y arreglistas, quienes manifiestan haber tenido allí un espacio importante para su desarrollo musical.

Según los relatos de Edilma Zumaqué, una de las primeras que estudió en Bogotá y regresó a Córdoba, durante los años 90 se apreciaba todavía un rezago en la educación musical de la región. En sus palabras me expresó:

El problema es que acá también en Montería estaba solo el maestro Tiburcio Romero, que era un señor que dio clase en muchos colegios de Montería y de Córdoba, y que había hecho un trabajo en la parte coral. Otro profe que estaba acá era el profesor Francisco Giraldo. Como pocos profesores de música, como tres apenas.

Entre ellos estaría también Tobías Garcés, un profesor muy reconocido en la región por haber sido, entre otras cosas, parte de la planta docente del INEM de Montería y de algunas bandas de la región, desarrollando procesos infantiles y juveniles interesantes.

Pero esta situación, compensada por la llegada de varios profesionales que habían salido a estudiar especialmente en la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá y en la Universidad del Atlántico en Barranquilla, dio pie a la congregación que se dio en la Escuela de Bellas Artes, un espacio que funcionaba con profesores que estaban nombrados por el Magisterio en instituciones educativas y a los que se les daba una comisión para dictar cursos no formales básicamente de lectoescritura musical y de instrumentos. El programa otorgaba certificados de cumplimiento de los cursos por niveles.

Algunos de los estudiantes que en algún momento pasaron por allí, y cuya trayectoria puede rastrearse en el desempeño musical hasta la actualidad son: Yoel Ramos, trombonista de Tierralta; Fidian “el Ficho”, también trombonista de Montería dedicado a las orquestas; Alejandro Niño, radicado en Bogotá y actualmente músico de Totó la Momposina; Juan Carlos Jiménez, músico de Manguelito y profesor de la Universidad de Córdoba; Eduar Soto, percusionista de Momil y actual profesor de la Casa de la cultura de Coveñas, Edilson Vergara, clarinetista de Momil; Jorge Luis Pérez, trombonista de Chimá; Xavier Berrío, trompetista de Montería; el “Bemol”: Juan Gabriel Naranjo, hijo de Miguel Emiro Naranjo; Mauricio Contreras, trombonista de Canalete e hijo de Hernán Contreras; Elkin Contreras, clarinetista y hermano de Hernán; Jorge Luis Corcho, bombardinista de Purísima; Manuel Díaz “el Maño”, saxofonista y actual profesor de la Universidad de Córdoba; Jhony Hoyos, saxofonista de Montería; “el Lencho”, Edinson Velásquez, flautista radicado en Bogotá; los

tres hijos de Edilma Zumaqué: Jerson, saxofonista egresado de la Universidad Javeriana en Bogotá y actual profesor de la Universidad de Córdoba; Jampol, trompetista también egresado de la Universidad Javeriana, y su hermano que en ese entonces tocaba trombón; Jhon Jairo Meléndez “el Kalimba”, clarinetista radicado en Cartagena; Davier Urán, un percusionista que estudió en la Universidad de Córdoba pero no se graduó; Onalbi y Omar Rodiño, clarinetistas de Cotorra; Freddy Bravo, bombardinista de Cereté; José Luis Morales, saxofonista de Montería; Luis Fernando Muñoz, tubista de Cereté; Kelsy Pastrana, bombardinista de Montería, y Rubén Darío Milanés y Antonio Hernández, ambos trompetistas de Montería.

Aunque es fácil perderse entre esta cantidad de nombres, lo cierto es que una persona que los conozca se sorprendería al darse cuenta que todos ellos tuvieron alguna participación en la escuela de Bellas Artes, un espacio que funcionó en esta etapa apenas durante alrededor de 10 años.

Algunos de los profesores que estuvieron allí, aunque no todos se mantuvieron a lo largo de esta etapa, fueron Julio Castillo, para la lectoescritura y el saxofón; Liliana de la Rosa, que dictaba piano y también lectoescritura; Edilma Zumaqué, profesora de lectoescritura y de ensambles corales; Nunila Zumaqué; el profesor Reinaldo, un cubano que era profesor de guitarra; y Andrés Pacheco, profesor de saxofón y director de la entonces banda juvenil departamental, de la que hablaré más adelante.

Dentro de la planta de profesores, vale la pena nombrar el caso de Luis Smith, trombonista de vara que inició a muchos de los pelaos en ese instrumento. Yoel Ramos, quien fue uno de sus alumnos, me contó que

... el único trombonista de vara que había aquí que era el profesor Luis Smith, para quien tengo un gran respeto y admiración. El hombre era estudioso de su trombón y ese fue el que me inclinó a mí como uno de sus primeros alumnos, y también a Fidian en el trombón de vara. Y fuimos de los primeros jóvenes aquí en el departamento que estuvimos detrás de ese instrumento, que él fue quien nos enfocó.

La banda de Bellas Artes

Como homenaje al maestro Francisco Zumaqué Nova, papá del famoso Francisco Zumaqué, se tuvo la idea de conformar una banda departamental que dependiera de la escuela de Bellas Artes. Según indicios, la idea era darle la dirección al difunto Ricardo Hernández; sin embargo, dado que él no tenía ningún título profesional, decidieron encargar a Andrés Pacheco, un recién egresado de la Universidad del Atlántico que volvió a Montería en el año 2000. La idea, según Andrés, fue hacer una banda departamental con músicos profesionales; pero los que estaban en la región no eran suficientes y algunos de ellos ya desempeñaban su labor con intenciones económicas. Empezó entonces la recolección de jóvenes que venían de procesos de bandas en distintos municipios, logrando tener un grupo muy nutrido y de asombroso talento. De esta forma, la banda se consolidó como una agrupación de buen nivel, con un ejercicio que el director calificó como “banda pelayera revuelta con sinfónico” pues tocaban repertorios variados y también en espacios diversos. La banda, desafortunadamente, duró muy poco, pero alcanzó a obtener varios triunfos en concursos en el Festival de bandas de Paipa, donde ganaron el segundo lugar en la categoría Banda fiestera -que por primera vez se desarrollaba ese año-; en Valledupar en un festival de bandas interpretando vallenatos; y en San Pelayo, donde obtuvieron el tercer lugar en categoría Juvenil. Sin embargo, según me comentó el profesor Julio Castillo, con la salida de la señora Rebeca Cabrales, que fue su directora por varios años, el programa tendió a decaer hasta su desaparición a mediados de la década del 2000.

La gran mayoría de los que allí estuvieron, sin embargo, tuvo un tránsito directo al recién creado programa de Licenciatura en educación básica con énfasis en Artística-Música. Otros, por su parte, no continuaron con la formación profesional, mientras que algunos pocos pudieron salir de la región para estudiar en otras universidades. Pero también hubo algunos que no continuaron con la formación profesional porque ya tenían una carrera musical en desarrollo y no tuvieron el tiempo para dedicarle a eso. En entrevista, Yoel Ramos comentó:

Como no había ni técnicos ni profesionales en el medio en esa época, te estoy hablando del año 2000, 2001... ahí le certificaban a uno por niveles... Entonces ya con esos certificados de la escuela de Bellas Artes de Montería y avalado por

la Gobernación y el Ministerio de Cultura en ese momento, que era el plan de bandas más grande que tenía el departamento de Córdoba, con ese cartón le hacían contrataciones a uno ya en los municipios que aspiraban tener bandas... Entonces qué pasó, esas personas ya tenían la capacidad para formar y empezaron a vincularse en algunos municipios. Hay algunos de esos compañeros que están nombrados en carrera provisional y en carrera administrativa.

Finalmente, como ya dije, la mayoría continuó con el interés de profesionalizarse. Según la experiencia de Andrés Pacheco, “algunos pues siguieron acá también de los que venían de Bellas Artes, casi todos los que estaban en la banda entraron aquí [a la Universidad]... lógicamente, tenían mucha más ventaja... ya por lo menos leían y ese tipo de cosas”.

El programa de Licenciatura en Educación básica con énfasis en Artística-Música



Imagen 20. Clase de trompeta en la Universidad de Córdoba

Así fue que solamente a finales de la década del 90 varios músicos se dieron a la tarea de proponer la creación de un programa universitario en música dentro de la Universidad de Córdoba, “motivado por el potencial artístico musical presente en el departamento de Córdoba y por la escasez de profesionales idóneos en esta área en los distintos niveles de educación” (Universidad de Córdoba, s.f.b).

Ya para esos años, Edilma Zumaqué y Julio Castillo, egresados de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, trabajaban como profesores del área de Bienestar en la Universidad de Córdoba dirigiendo el coro y la orquesta, respectivamente; mientras que al mismo tiempo eran profesores de la escuela de Bellas Artes. Según Julio, el doctor Ángel Villadiego lo llamó porque tenía un gran interés por ofertar un programa con énfasis en música en la Universidad de Córdoba, mientras que el profesor Libardo García lo convenció de regresar a Montería después de estudiar y trabajar en Bogotá. Así fue que a Julio y Edilma les fue encargado realizar el proyecto para la creación de la carrera que en ese momento tenía la intención de ser directamente una Licenciatura en Música pero que no estuvo dirigida, y esto es importante aclararlo, a una intención expresa de que el Porro, como complejo musical, entrara a la academia. En otras palabras, el programa nunca se planteó como meta que se enseñara allí a tocar ni a componer Porro, ni se estableció como una especie de lugar para su salvaguarda. En su lugar, el programa se planteó unos objetivos bastante amplios y más generales que en la actualidad, desde el ejercicio de la autoevaluación, se plantean así:

En su recorrido histórico de 16 años surge como una iniciativa para suplir necesidades académicas del área en los diferentes niveles de escolaridad en cuanto a: dominios y saberes de la educación artística y musical, divulgación y preservación del patrimonio artístico y musical de la región, sensibilización de la población escolar mediante el contacto directo con el arte, organización de eventos de tipo cultural como instrumento constructor de paz en zonas afectadas por el conflicto armado y por último, reconocer que a través del contacto con el arte, formamos seres humanos con valores, integrales y conscientes de la realidad histórica de su contexto y el mundo. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 25)

Sin embargo, como primer paso se realizó un diagnóstico de la situación regional en lo que tenía que ver con la música. Edilma Zumaqué me comentó:

Una de las razones en el diagnóstico es que... había mucho analfabetismo musical en las bandas. Los maestros, por ejemplo, los que estaban en la banda, antes hacían mucho. Por ejemplo, las boquillas de las trompetas las raspaban en el piso, ellos creían que con eso mejoraban... que los sonidos fueran de pronto más altos o que pudieran llegar a un sonido más agudo. Y la parte de la técnica no la tenían bien. Entonces de otro lado también no conocían la lectoescritura musical, la parte de la composición también era muy primaria, muy básica... Y también la educación artística en Montería, en la parte de la

educación musical, no se estaba dando tanto. Entonces ahí había como dos aspectos que ayudaron a que el proyecto se realizara.

Esta percepción se refuerza con la postura institucional, que afirma:

Una constante en el movimiento bandístico desde sus orígenes es que los músicos de banda no han tenido una educación formal en el campo musical. A lo anterior se suman el bajo nivel técnico en la interpretación instrumental individual, hecho que afecta el resultado sonoro en su generalidad; así como también el desconocimiento de la armonía y de las técnicas de orquestación y de composición; y por último, la falta de conocimientos básicos en didáctica para impartir sus conocimientos a otras personas.

Todo esto ha incidido en el estancamiento y la falta de proyección de nuestra música a nivel nacional e internacional. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 106)

Una lectura de la situación demuestra, en primera instancia, una importante presencia de la música de bandas en la región, de tal forma que sí aparece en las reflexiones como la práctica musical de referencia. Pero además, una sensación de rezago con respecto a los centros urbanos más importantes del país, de donde venían de estudiar estas personas. Sin embargo, al mismo tiempo, el diagnóstico refleja una descalificación a las lógicas propias de los músicos de banda que puede suponerse es reflejo de la vigencia interna de unas relaciones internas de poder, extremadas en este caso por tratarse de una práctica heredera, en una buena porción, del componente “europeo” del cálculo racial (Wade, 2002) desde el cual resulta fácil comparar para descalificar.

La pérdida de una tradición de enseñanza de teoría musical especialmente en lo referente a la lectoescritura en la segunda mitad del siglo XX en las bandas de Córdoba (Alviar, 2015) sería, además, una de las razones que llevaría a hablar de “analfabetismo musical”, situación que parece haber sido consecuencia de un paulatino decrecimiento en la actividad de las bandas a partir de la década del 30, complementado, además, por un escaso movimiento compositivo y arreglístico (Fortich, 2013).

Finalmente, en el año 2000 el programa vio la luz y empezó a funcionar en el segundo semestre del 2001. Para ese entonces, según cuentan quienes estudiaron allí, el ingreso era muy complicado porque la demanda era grandísima. Esto tiene que ver en especial con los

escasos recursos de quienes ya desde hace algunos años se empezaban a interesar por los estudios universitarios pero no tenían la posibilidad de desplazarse a otras regiones.

Como dato curioso, cuando se compara el tipo de estudiantes que llegaron en ese momento con los de ahora, se dice que en ese momento llegaban chicos con mucha experiencia musical, la gran mayoría de los cuales venían de procesos de bandas juveniles y de Bellas Artes, aunque también llegaban músicos que se habían desarrollado en otros entornos. Esto explicaría la competencia que describen y también hace evidente el auge de la profesionalización que se vivía en ese momento. No obstante, esa demanda ha decrecido a lo largo de la existencia del programa y hoy en día el perfil de ingreso quizás se ha diversificado. Algunos comentan que ahora llegan jóvenes que han sido alimentados por los propios egresados del programa, por lo que tienen mejores niveles de competencia. Sin embargo, además de los músicos de banda, ahora llegan músicos formados por congregaciones cristianas en instrumentos como guitarra y bajo eléctrico, y también entran personas con muy poca o ninguna experiencia en la música y con interés en otras áreas de la educación artística, para las cuales el campo musical resulta realmente difícil de desarrollar. Esta situación es observada por los profesores con preocupación.

Pero uno de los primeros problemas que enfrentó el Programa fue la reglamentación del decreto 1278 (2002), que pautó las áreas en la educación básica y media en el país. Una de sus indicaciones tuvo que ver con la agrupación de todas las ramas de las artes bajo el término de Educación artística. Por esta razón, la intención inicial de crear una licenciatura en Educación musical tuvo que ser modificada para finalmente proponer un programa de Educación artística con énfasis en Música. Además, el programa tuvo que ser enmarcado en una licenciatura en educación básica debido a la afiliación que tenían a la Facultad de educación de la Universidad de Córdoba. Como me contó Julio,

No se pudo hacer directamente en formación musical porque nosotros estamos adscritos en la Facultad de Educación y Ciencias humanas, y tuvimos también una época en la cual el licenciado que teníamos aquí tenía que ser licenciado en el área de Artística, mas no en la disciplina. Entonces eso nos obligó a nosotros a hacer una reforma en el plan de estudios, que tenía que ser Artística, tenía que tomar... al menos dos o tres expresiones artísticas. Entonces entre ellas tomamos Expresión corporal danza y las plásticas, y la música. Entonces todas esas cosas le iban restando como fuerza a la formación musical.

Desde el momento de fundación, el programa ha tenido algunas reformas curriculares, completando en total cuatro planes de estudio. La primera reforma se dio en 2003 para implantar el sistema de créditos; la segunda en 2005, en la que se pasó de matrículas semestrales a matrículas anuales. Después, en 2007 se incluyeron modificaciones indicadas por el Consejo de la Facultad de Educación. Finalmente,

La cuarta versión del pensum (Pensum 2016)... tiene 163 créditos con un periodo de duración de 10 semestres, y en esencia, la filosofía curricular original se ha mantenido, fortaleciendo el componente de Educación artística y visualizando el área de arte, tradición y cultura, la cual es una característica que ha identificado al programa al nivel regional y nacional. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 32)

Así, se empieza a hacer evidente en los documentos oficiales el interés por el fortalecimiento de la cultura local. Pero durante el 2017, además, el programa estuvo inmerso en el proceso de consecución del Registro de Alta Calidad en el Ministerio de Educación Nacional, situación que generó un importante proceso de autoevaluación y de búsqueda de perspectivas para el mejoramiento. A pesar de la primera negación por parte de los pares evaluadores, finalmente a finales de ese mismo año logró obtenerlo.

Así, a lo largo de casi dos décadas, han estudiado allí en su mayoría jóvenes recientemente graduados del bachillerato que se interesan por una formación profesional, aunque ocasionalmente, y en especial durante las primeras cohortes, llegaron algunos músicos de edad más avanzada. Esto significa que, aun cuando podamos trazar una línea entre el interés formativo de las políticas públicas impulsadas por Colcultura y el Ministerio de Cultura desde la década de los 90 y este programa profesional, en realidad entre los actores de los dos procesos hay, al menos, una generación de distancia. Así, la creación de este programa universitario representa realmente el culmen de un proceso de formalización que marca una brecha muy clara entre generaciones de músicos.

No obstante, hay que observar que durante los años de funcionamiento del Programa muchos jóvenes no han ingresado por diversas situaciones que incluyen falta de recursos económicos, dedicación al campo profesional y problemas de documentación. Esto sin contar con quienes se han desplazado a otras ciudades para llevar a cabo su formación

universitaria -que en realidad no demuestran un interés por regresar a la región e insertarse en el movimiento bandístico- y quienes se han interesado por estudiar otras carreras mientras se mantienen en el ejercicio musical. Pero el no ingreso a una carrera está marcado, en la gran mayoría de los casos, por la frustración que implica quedarse por fuera y el reconocimiento de la superioridad de quienes sí lo han logrado, situación que se contrarresta con una adscripción a la generación mediada por relaciones de amistad y de aprendizaje horizontal con los nuevos profesionales.



Imagen 21. Tres músicos en el día de su grado de la Universidad de Córdoba

Fuerzas y resistencias

A continuación me referiré a algunos aspectos que, según mi análisis, generan ciertas tensiones que se desprenden del funcionamiento del programa universitario al que me he referido y que pueden dar pistas sobre el desarrollo profesional de quienes han egresado de allí y se desempeñan en las bandas. En especial voy a señalar algunos aspectos que son nombrados por los jóvenes que estudiaron durante más o menos la primera década de funcionamiento del Programa, quienes son la mayoría de los que constituyen la generación que me ha interesado observar en esta tesis.

En primer lugar, resulta interesante observar la manera en la que se han logrado resolver preocupaciones encontradas tanto por los intereses puramente musicales y educativos como también por las exigencias de los estándares nacionales. Resulta además curioso observar que la instrucción meramente musical, a lo largo de las diferentes reformas del pensum, ha estado condensada en espacios académicos que no parecen compensar el tiempo de dedicación que requieren. Un caso concreto es el de la asignatura de énfasis que, según los profesores y los mismos estudiantes, es una de las más importantes y sin embargo ha sido muy poco valorada dentro del Currículo. Esta asignatura ha reunido, generalmente, la clase de instrumento, la de piano complementario y la de coro. Y es que, como me comentó en entrevista Julio Castillo, en el programa “hay un 50% de pedagogía, hay un 20% de artística y un 30% de música, o sea que la cosa no la tenemos muy fácil para formar a esos chicos”.

Pero, por otra parte, la mayoría de las clases de Pedagogía han sido dictadas junto con las otras carreras de la Facultad, lo que implica, según los estudiantes, una entrada en temáticas que difícilmente se conectan con su interés musical. Este asunto, entonces, es leído por ellos como una pérdida de tiempo en relación con la dedicación que quisieran darle a los contenidos puramente musicales (tanto en el aspecto técnico como en la misma pedagogía).

Es por ello que puedo decir que, a pesar de las circunstancias administrativas que han rodeado al programa, la creación de un programa universitario con énfasis en música ha representado la instalación de un lugar de validación para los saberes de los músicos de banda a la vez que de sí mismos en tanto profesionales. Sin embargo, la tensión entre el énfasis educativo de la carrera y la preocupación nuclear en la música ha mantenido esta dimensión en un lugar ambivalente. El estatus del profesor, que es muy reconocido en la región, ha sido el mediador de una legitimación para la música y en general para las artes como objetos válidos de conocimiento desde el personaje del docente. Pero a la vez, el hecho de que la actividad musical de estos profesionales se desarrolle de manera paralela a su actividad profesional estable (pues la mayoría se dedican a la docencia), ha ocasionado que la música continúe siendo una actividad de contratación inestable y bajos ingresos, por

lo que no ha podido conseguir un lugar de valoración profesional como el que podría esperarse. A este aspecto se refieren muchos músicos mayores cuando aducen que los jóvenes no han sabido darse el valor que merecen, pues siguen tocando por muy poco dinero y en condiciones deplorables de hospedaje y alimentación. Miguel Emiro Naranjo, por ejemplo, expresó en entrevista “entonces yo dije ‘cuando los músicos’, ahí me equivoqué, ‘sean egresados de un conservatorio, esto se pondrá mejor, porque la sociedad los querrá’”. Sin embargo, vale decir que para quienes tienen una estabilidad laboral derivada de su condición como profesionales, la actividad musical se convierte, casi siempre, ya no en obligación sino en parte de su disfrute, por lo cual se dan el lujo de aceptar o no ese tipo de contratos. Pero hay quienes no tienen ese privilegio.

Por otra parte, hay que apuntar también que la existencia del Programa ha derivado en una suerte de universalización de un conocimiento que representa para los músicos la posibilidad de ser competentes en un perfil superior en las bandas antes reconocido como “maestro” o “músico mayor”. Esto les permite, entonces, ser nombrados como maestros y tener autoridad. Sin embargo, hay también una tendencia a la estandarización debido a la cantidad de músicos que han obtenido ya su título, lo cual plantea en cierta forma una pérdida de la operatividad en las distinciones. Esto se traduce, además, en una generalizada sensación de desempleo derivada del hecho de que algunos de los egresados no consiguen la estabilidad laboral que añoran, por lo que deben mantenerse solamente de tocar en bandas o esperar contratos esporádicos generados por los políticos de turno. Para ellos la elección ya no es tan fácil. Hay otros que, por su parte, se encaminan en un movimiento migratorio nacional hacia ciudades más grandes y con mayor oferta de trabajo en donde se van a trabajar casi siempre como profesores de Educación artística o como instrumentistas informales.

Sin embargo, según el documento de autoevaluación del programa,

En relación con la existencia de registros actualizados sobre ocupación y ubicación profesional de los egresados del programa, las indagaciones realizadas evidencian que un 94% aproximadamente de los egresados están vinculados laboralmente y su principal fuente de empleo es la docencia, ejercida en instituciones públicas y privadas del departamento, fundaciones de carácter artístico, escuelas de bellas artes, casas de cultura; en segundo lugar, los datos

evidencian la vinculación con grupos musicales, orquestas, grupos vallenatos y las bandas folclóricas de la región. Además, un número significativo de egresados labora en clínicas o EPS realizando actividades relacionadas con la musicoterapia, algunos están vinculados con el ejército Nacional asistiendo labores relacionadas con las bandas o grupos musicales existentes en esta organización. (Universidad de Córdoba, 2016, pp. 256-257)

Pero otra tensión interesante se concentra en la experiencia del paso por la carrera como lugar para establecer relaciones con entes fuera de lo local mientras que, al mismo tiempo, se convierte en un lugar privilegiado para la reproducción del sistema musical. Gracias tanto al espíritu globalizante de la perspectiva educativa neoliberal en la actualidad, como también a las experiencias particulares de los profesores que hacen parte del programa, los estudiantes tienen contacto con toda una serie de prácticas que les resultan fascinantes por venir de esferas translocales; entre ellas, quizás la más nombrada es el *jazz* encarnado en el estudio de la Armonía moderna, pero junto a ésta, se interesan también por muchos tipos de músicas populares y tradicionales, por músicas de corte académico occidental, por técnicas instrumentales académicas y por formas de improvisación diversas. Y esto no solamente a nivel de interpretación, sino también en prácticas de composición, arreglos, adaptaciones e incluso de consumo. Por ello, en el aspecto de los repertorios, el Programa se convierte en un lugar heterogéneo colmado de una impresionante diversidad. Una de las experiencias que todos recuerdan es el ejercicio de componer en géneros diferentes al porro, lo cual les resulta fascinante. Por ejemplo, Luis Fernando Muñoz recordó en entrevista un divertido suceso:

Yo me recuerdo siempre de un compañero... le tocó hacer un rock, y entonces yo no sé, esas son cosas de las que tú siempre te vas a acordar. Y él hizo un rock que decía a lo último “que te fuiste pa’ Rabolargo y allá te has engordado, ya no quiero saber de ti, ya pareces un manatí, manatiiiiii”. Y él llegó con su pañoleta y su vaina, y él bailaba.

Pero a la vez, es en la Universidad donde ellos expresan haber tenido el espacio más importante para aprender a hacer arreglos y a componer sus propios porros. Esto tiene que ver no solamente con la experticia de sus profesores y con sus prácticas musicales previas, sino además con el establecimiento de espacios en torno a experiencias de aprendizaje que

requieren tiempo y dedicación; sumado, por supuesto, a la puesta en práctica de sus primeras experiencias en la vida “real” de las bandas a las que pertenecen. Eder Sánchez, actual director musical de la Banda 20 de diciembre de Cotorra, me contó lo siguiente:

En la banda me dieron la oportunidad cuando ya yo empecé medio a dañar hojas... o sea yo estudiaba mucho lo que me daban en la Universidad. Yo dije ‘yo quiero aprender a escribir música lo más pronto posible’ y ya en tercer semestre ya yo hacía mis arreglitos a ver cómo sonaba.

Juan Carlos Jiménez me contó su experiencia: “ya hacía arreglos cuando comencé la universidad... porque en Bellas Artes aprendí a escribir con el maestro Julio. O sea, cuando yo ingresé a la Universidad ya yo escribía música, de pronto no en la misma forma en que lo hago hoy pero sí ya escribía, lo cual me facilitó un poco el proceso acá en la Universidad”. De esta manera, se hace evidente el lugar primario que ocuparon los espacios de formalización de la educación en su desarrollo profesional.

Por otra parte, el desarrollo de la improvisación, que en general suele darse en el ejercicio mismo de las bandas a partir del aprendizaje y la combinación de pequeños solos y de la imitación de improvisaciones de otros, puede encontrar en la Universidad un impulso, aunque éste no es el caso más común. Continuando con las palabras de Eder Luis Sánchez,

Yo entré a la U y yo no sabía improvisar. Yo me ponía aquí en la casa y... hasta que el profesor Rodin me dijo “vas a hacer esto y vas a hacer esto”, el profesor Julio también me dijo “escucha el cambio, donde sientes que te cambie y ve dándole. Ya tú conoces la relación tonal de la Tónica y la Dominante. Cuando tú tengas idea empieza a meter otras cosas”. Y así empecé, yo cogía, yo me ponía a escuchar... colocaba un cassette porque cuando eso era cassette, con un lapicero retrocedía y otra vez, y otra vez. Me ponía, me iba metiendo, y ahí empecé... pero cuando iba a la banda me daba miedo. En la banda ya es otro cuento, cuando uno va a la vida real es otro cuento. Pero no... en la banda también me tuvieron mucha paciencia, mucha paciencia.

La reproducción del sistema, entonces, tiene un lugar importante en la Universidad, en donde evidentemente se dan los mayores impulsos a la transformación musical haciendo que de ninguna forma se abandonen las prácticas locales. Así, los complejos tejidos que se dan en las prácticas de recontextualización se manifiestan en una riqueza en las propuestas que para los pelaos mantienen al Porro como protagonista.

La transformación en los espacios y modos de aprendizaje musical

Resulta muy interesante observar que la educación musical en Colombia, en lo poco que ha sido tratada, observa a muy grandes rasgos una formalización instalada desde el modelo conservatorio a finales del siglo XIX con un estándar francamente europeo en el que la mayor disputa a lo largo del siglo XX tuvo que ver con la entrada de ciertos repertorios “populares” desde el interés nacionalista (Mesa, 2013) y con la incorporación de diversas músicas populares (Ochoa, 2000). Pero este forcejeo, a pesar de que se mantuvo activo, no parece haber cuestionado fuertemente el modelo educativo centrado en la formación solista y virtuosística del intérprete, con unos supuestos anclados en la racionalidad y la técnica desde una perspectiva evolucionista que tiene una impresionante vigencia (Ochoa, 2016).

El alcance de este modelo, que traspasa la academia y se instala tanto en sus formas como en una ideología a nivel político (Arenas, 2016), sin embargo, ha sido estudiado en la mayoría de las ocasiones a partir de los programas que se consideran paradigmáticos (casi siempre de Bogotá) y sin tener mayor contacto con *los otros*, bajo la premisa de que en la región más o menos se imita lo que hay en la capital. Por ello, en este momento me interesa observar en primer lugar las formas en las que este programa se convierte en partícipe de esa línea formalizadora que puede bien conectarse con la tradición academicista en aspectos que refuerzan algunos supuestos desarrollados desde la herencia del modelo conservatorio. Pero, en segundo lugar, me interesa también resaltar que el mismo programa tiene varios aspectos que, si bien pueden haber sido formulados sin una intención marcadamente deconstruccionista -sino que responden más bien a una lectura de la realidad del entorno-, se convierten en elementos nucleares de una propuesta que nace de las propias manos de profesores locales que observan sus necesidades y cuyas propuestas en general no aparecen en los documentos formales. Pero una de las menciones importantes que se hacen a este respecto, aparece en el último documento de Autoevaluación del programa, elaborado en 2016, en donde se hace cada vez más evidente una intención de fortalecimiento de lo local, que se evidencia, por ejemplo, en uno de los elementos del ítem de Impacto social y proyección social del apartado Evolución cualitativa del programa. Allí

se resalta una situación que, aunque no se menciona directamente, ha venido ocurriendo a lo largo de los años de funcionamiento del programa.

Visibilización de las manifestaciones artísticas de la región.

El impulso que ha propiciado el programa, por medio de: La inclusión a la academia de las manifestaciones artísticas de la región como componente esencial de la didáctica; el apoyo constante a iniciativas expresivas que toman como fundamento los elementos culturales propios y la utilización de los canales comunicativos de la Universidad en pos de la conservación de nuestros valores, ha conllevado a que nuestros docentes, estudiantes y egresados sean reconocidos, a nivel nacional e internacional, como sujetos comprometidos con la cultura regional ya que, a través de su accionar, la han enriquecido sustancialmente con las diversas publicaciones de corte investigativo y artístico, que circulan, no solo en los ámbitos académicos, sino también en la formación de nuevos grupos expresivos. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 77)

Iniciemos, pues, por la observación de ciertos aspectos en los que puede trazarse la línea de una propuesta académica anclada en los grandes supuestos de la educación musical moderna occidental.

- *La técnica*

Resulta evidente que el proceso paulatino de profesionalización ha puesto a la técnica como prioridad de la preocupación tanto del desarrollo instrumental como del aspecto creativo, asunto que ya se veía venir con la priorización de lo técnico sobre los repertorios desde el planteamiento cualificante de los programas de Bandas impulsados por el Ministerio de Cultura.

Y es que según Rafael Genes, trompetista y director de la generación mayor

... la técnica de nosotros como te digo fue prácticamente empírica, o sea, no le enseñaban a uno ni prácticamente cómo acomodarse la boquilla en la boca, en los labios, sino que uno mismo cogía el instrumento y el maestro podía estar ahí pero no te decía “suena así, o suena así” o “trata de...” no, no. Eso salió solo, eso son cuestiones natas digo yo del sabanero, del cordobés, no sé. Eso es nato... Ya los pelaos ahora que están aprendiendo por ejemplo a tocar trompeta, el maestro está sentado ahí al lado de él, ya les va diciendo “oye, esa fuerza te va a fregar las amígdalas... no le metas mucha fuerza a eso porque... tú estás tocando y te van a oír, el que está ahí adelante te oye, entonces no, no... los labios colócalos así, no le tires mucho viento, mucho aire al instrumento porque así te cansas rápido y la fuerza, que el vacío...” muchas técnicas de eso.

Así, suponiendo que, en un proceso “bien” llevado desde el punto de vista académico, la técnica debía aprenderse antes que el repertorio, resulta complicado para ciertos profesores hacer procesos inversos en la Universidad con los estudiantes que tienen ya una experiencia musical importante. Uno de ellos me comentó:

Pero en el aspecto técnico, hablando específicamente, hay cosas que hay que mejorar y eso cuesta trabajo porque esos estudiantes que llegan con esa experiencia ya llegan con algunos años tocando en las bandas y vienen con algunos vicios. Entonces es más complicado empezar a hacerles cambiar la mentalidad de que hay que corregir algunas cosas y que hay que transformar la técnica.

Mientras tanto, el supuesto de que las técnicas pueden –y deben- ser aprendidas desprovistas de los repertorios (Ochoa, 2016) se hace presente en la preocupación de los profesores por brindar “herramientas” que sirvan a los estudiantes para desenvolverse de manera solvente, supuestamente, en cualquier escenario. Luis Fernando Muñoz contaba que su profesor le decía así:

“es que aprender a hacer arreglos no se lo enseña nadie en la Universidad, eso lo aprendes tú solo. Acá se te dan las bases, te dan las bases armónicas, te dan las bases rítmicas, pero los arreglos nacen, son creaciones tuyas. Eso tienes que pensarlo tú”. Y pues yo tomé en cuenta eso.

Así, la entrada de una priorización del aspecto técnico sobre el del desenvolvimiento musical desde los repertorios puede representar, quizás, la mayor transformación a nivel pedagógico. Dado que en general resulta difícil de verbalizar de manera separada, esta preocupación puede ser vista de manera más evidente cuando se habla de la búsqueda de una mejor afinación y en la demanda de una mayor *calidad* del sonido (que implica no solamente el común acuerdo sino también un mayor control técnico sobre los instrumentos).

- La armonía

La hipervaloración de la armonía, nombrada por Juan Sebastián Ochoa (2016) como uno de los supuestos fuertes de la educación musical en Colombia, toma en quienes tienen interés por el Porro un rumbo muy particular, por enfrentarse con una música que, en términos armónicos, desde la mirada academicista, es bastante “simple” y por tanto algo retrasada en la escala evolutiva que observa a otras músicas (en especial el *jazz*) como ideales. En ese sentido, se habla de una suerte de “virginidad” en el tratamiento armónico de los porros tradicionales que se mantienen alternando entre funciones de Tónica y Dominante con poca o ninguna posibilidad de variación, mientras que, para completar la más común de las divisiones por componentes en la música, se reconoce una impresionante riqueza en el aspecto rítmico y en el melódico.

La posibilidad de expansión en el desarrollo armónico, entonces, pasa por una variada serie de intenciones de renovación y se refuerza de manera muy importante en la Universidad.

Según me comentó Álvaro Bustos, el profesor de Armonía:

Desde mi punto de vista yo creo que... estas nuevas armonías obviamente expanden las posibilidades sonoras de la banda y se acaba un poquito la monotonía de lo tradicional que es muy bueno, pero que la gente se tiene que salir del cascarón, además porque ellos escuchan muchos tipos de música... entonces a ellos ese tipo de acordes los seduce.

La expansión armónica, que implica procesos que van desde la sustitución simple sobre la célula Tónica-Dominante hasta la incorporación de otras funciones y progresiones armónicas (incluyendo todo un abanico de operaciones derivado en especial del método *Berklee*), así como también la densificación de los acordes a partir de la inclusión de tensiones, resulta ser, entonces, la clave de la distinción de los porros a nivel sonoro. Este aspecto se convierte también en una de las mayores fuentes de críticas para quienes desconocen este tipo de tratamientos en el porro.

- El rigor

Un supuesto importante de la educación, en general, es aquel que enmarca la actividad de aprendizaje en un ambiente de disciplina y rigor, suponiendo que el sufrimiento aumenta

las posibilidades de obtener mejores resultados. La educación musical parece ser una de las carreras que necesita mayor cantidad de horas de dedicación, en especial en lo que refiere a las aptitudes en el instrumento.

Al respecto me confesó el profesor Andrés Pacheco:

A mí me ha costado mucho en mi proceso pedagógico, en mis 15 años todavía me cuesta mucho. En la *big band* todavía siento que hay mucho trabajo por hacer y no tanto en lo musical, sino en la parte disciplinar. Y la música hay que ser muy disciplinado pa' poder avanzar, pa' poder querer... ni siquiera en la música, yo creo que en la vida, en la vida hay que ser disciplinado.

Y en este asunto no es fácil escapar a la comparación regionalista (y de fondo racista) que establece en el nivel de sentido común una superioridad de los del centro (tanto de la capital como de otros grandes centros urbanos como Barranquilla) en asuntos de disciplina, mientras que los costeños (y en este caso particular, los sinuanos) cargan con el peso de ser nombrados como flojos. Por eso no es extraño escuchar este tipo de comentarios en los pasillos de la Universidad, en donde se hace cada vez más urgente que los estudiantes -y también los profesores- entiendan la importancia de mantener una disciplina que pueda equipararse a la que tienen músicos de otras latitudes.

Pero para empezar a tratar el otro lado del asunto, y sin la intención de romantizar un programa que de por sí manifiesta muchos problemas tanto académicos como administrativos, me interesa ahora nombrar aspectos en los que observo que rompe con ciertos supuestos que de manera desprevenida podrían ser adjudicados a un espacio de educación con un importante foco en la música.

- La conexión con la realidad circundante

Rodin Caraballo, profesor de trompeta del programa, me comentó que es necesario “seguir trabajando el aspecto clásico que ellos lo necesitan y el aspecto popular que es una fortaleza que ellos necesitan también para cuando salgan a laborar, porque la música que nosotros trabajamos aquí en la región es netamente popular, lo que llámese merengue, salsa, obviamente el repertorio bandístico, pero que ellos lo trabajan, de hecho, ellos me enseñan a mí el repertorio bandístico”. Y no es de extrañar entonces que alumnos y profesores

compartan espacio en las bandas y orquestas de la región, incluyendo así nuevas configuraciones de las relaciones dentro del campo de acción profesional.

También el profesor Álvaro Bustos, quien es muy admirado por los estudiantes que han aprendido de él sobre el tratamiento armónico, me contó en una ocasión que “antes dábamos orquestaciones más grandes, pero eso... en el primer pensum. Digamos porque por el contexto y la utilidad no creo que fueran a funcionar muy bien esas orquestaciones. Hablar de instrumentos que nadie ha visto nunca acá, oboe, fagot, no. Acá se muere de hambre un oboísta, un fagotista, no toca nunca”.

Estos ejemplos demuestran que al interior del espacio académico no existe un tipo de jerarquización entre músicas “académicas” y “populares” como el que puede encontrarse en otros lugares y que, por el contrario, los profesores se muestran como partícipes del movimiento popular sin ninguna vergüenza, movimiento en el que, además, encuentran importantes retos a nivel interpretativo y posibilidades de desarrollo profesional.

Así, uno de los aspectos que se le critica ampliamente a los programas de música, que tiene que ver con una desconexión con el ámbito profesional en el que sus estudiantes se desempeñan tanto durante su estudio como una vez se gradúan de allí, resulta muy diferente en este caso. Según mi experiencia con estos y otros profesores y estudiantes, me parece claro que lejos de desconocer ese ámbito, lo hacen parte de sus prácticas educativas –sin que pueda decir que llegan a privilegiarlo. Por otra parte, el repertorio de las llamadas músicas “clásicas” no es, en absoluto, el más difundido entre los estudiantes como es el caso de otros programas de educación musical (Ochoa, 2016), a pesar de que sí se manifiesta, por ejemplo, en asignaturas como Historia de la música universal, y en los métodos que utilizan algunos profesores en aspectos de técnica instrumental o de armonía básica. Aparte de eso, caminando por los pasillos puede uno encontrarse algún estudiante tocando una pequeña pieza o incluso un movimiento de un concierto, situación que en todo caso resulta excepcional.

Por otro lado existe una preocupación por desarrollar en los estudiantes un conocimiento y gusto por la música clásica con el objeto de conectarlos con los conceptos, tendencias y estéticas universales que les permitan entender, entre otros, los fundamentos de nuestra propia música Regional. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 108)

La presencia de elementos de música “clásica” en métodos que se suponen precisos para la fundamentación instrumental o para el desarrollo armónico es, sin duda, una muestra de la pretendida universalidad que este tipo de música ostenta en los espacios formativos de la línea academicista. Sin embargo, la mayoritaria ausencia de este tipo de música en otros espacios puede ser leída desde dos puntos distintos: como parte de una concepción que supone que es tan difícil que no vale la pena perder el tiempo en ella, o como la comprensión de que su presencia no es requerida para la legitimación de estos músicos en tanto profesionales.

Así pues, a pesar de que en documentos oficiales pueden encontrarse señalamientos que bien pueden ser enmarcados en la línea evolutiva más naturalizada en la educación académica moderna (Ochoa, 2016); me inclino a pensar que, si bien es frecuente escuchar que efectivamente la música clásica es más difícil –en especial en términos técnicos-, realmente en este caso su presencia tanto en un nivel interpretativo como en el del gusto, no condiciona la legitimidad de los jóvenes en tanto profesionales.

- El reconocimiento de los saberes previos

Eliécer Arenas (2011), retomando un ejemplo expuesto por Silvia Caravetta respecto a la obligación de los estudiantes a adoptar nuevas posturas para ser aceptados como parte de una escuela tipo conservatorio en Argentina, expone que de manera muy generalizada en las instituciones de formación musical en América Latina los jóvenes son despojados de su capital musical previo “que suele ser netamente popular” y solo ocasionalmente algunos de ellos logran mantener su práctica. Y este es, sin duda, el caso paradigmático. Sin embargo, lo que he podido observar en la Universidad de Córdoba dista de él. En las clases de Armonía, por ejemplo, me dijo el profesor Álvaro Bustos que “todos los que vienen de banda se les nota la escritura bandística obviamente” y su experiencia es aprovechada y enriquecida.

Y cuando se pregunta a los pelaos en qué espacios tuvieron la oportunidad de desarrollar sus habilidades como compositores y arreglistas, todos afirman que fue en la Universidad. Luis Manuel Guzmán me dijo: “pues en la U [aprendí a hacer las voces]. En la U vemos Finale

y ahí vemos también Orquestación, vemos... algo que tiene que ver con nosotros con lo de banda. Y ahí pues nos van colocando partes, '15 compases de tal, entonces me lo armonizas y me le sacas voces y eso'. Pues ahí fue... fui haciéndome con el maestro". Sin embargo, siempre reconocen que en su acervo tenían ya un importante conocimiento derivado del hecho de tocar en las bandas y suelen mantener una relación de tutoría con algunos de los maestros de las bandas en las que empezaron a tocar.

En otro caso, detrás de una declaración con un afán de desarrollo técnico, un profesor planteó "trabajo... en el aspecto técnico para que ellos puedan desarrollarse de una mejor manera en lo que ellos hacen en las bandas, porque vienen con ese bagaje de las bandas y quién les va a enseñar a ellos cómo se toca un porro, porque ellos viven eso a diario". Así, una aparente contradicción como ésta en la que parece necesario mejorar "el aspecto técnico" permite, en todo caso, el reconocimiento de unos saberes con los que los estudiantes vienen y que además van a seguir desarrollando a lo largo de su vida profesional; los cuales pueden entrar en procesos de transformación, pero pasan, primero, por su reconocimiento.

- La conciencia del impacto a nivel local

A pesar de que el impacto suele ser enmarcado discursivamente desde una mirada evolucionista y muy apegada a la consecución de unos indicadores de calidad que sí demuestran conexión con la línea academicista centroeuropea (por ejemplo, en términos de "afinación", de "calidad del sonido" y de "elaboración" en términos de "superación"), lo cierto es que el programa mismo desde su interior se evalúa en torno al impacto que ha tenido en la región y refiere, por ejemplo, lo que sucede en el Festival Nacional del Porro como uno de los escenarios en donde su influencia puede observarse. En entrevista, Andrés Pacheco afirmó:

La influencia de la academia se nota. Ahora ¿dónde se nota mucho más? Cuando tú... que has ido a los festivales de San Pelayo hace 20 años y empiezas a mirar "uy, pero estos manes ya no tocan desafinado"... Cómo han cambiado los arreglos en comparación con lo que hacían. No quiere decir que sean mejores o peores, no, ni que hayan dañado, no... sino que en el mismo proceso de

evolución de la música que nunca ha sido estática, sino que siempre ha evolucionado, se ve ese proceso.

Más aún, el impacto que han tenido los jóvenes sobre los músicos adultos se observa con optimismo, aun cuando se sepa que ha sido un proceso complicado. Por ejemplo Edilma Zumaqué me comentó:

Pero de todas maneras sí ha tenido un buen impacto el programa en las bandas. Nosotros le decíamos a los muchachos ya de noveno... “oigan, pero vayan a las bandas y denle clase a los...”, y ellos en principio nos decían “profe, allá hay unos señores que dicen: yo no me voy a dejar mandar de pelao”. Entonces era muy chistoso eso. Finalmente... mi hermana y yo que nos poníamos a hablar con ellos... “no, ustedes tienen que seguir con los señores, traten de hacerse amigos de ellos y pues que sea como todo muy amigable para que los señores se den cuenta de que hay que mejorar”. Y bueno, parece ser que ha dado resultado todo... porque las bandas han mejorado bastante.

Esto tiene un alcance no solamente a nivel de valoración micro y de legitimidad de la profesión sino que presenta quizás una respuesta a la pregunta que plantea Eliécer Arenas (2011) acerca de las implicaciones políticas de los programas de educación musical y las preguntas sobre sus alcances. En ese sentido, el programa no parece apostar primariamente a la formación de profesionales competentes en un entorno pretendidamente universal y homogéneo sino que reconoce un entorno musical local con unas necesidades particulares a las que le interesa responder, con una preocupación importante por el desarrollo vital de sus egresados y el impacto que los mismos generan en su entorno más próximo. Por eso, el impacto también es medido institucionalmente como una garantía de calidad.

Una de las manifestaciones culturales favorecidas con la existencia del programa en el departamento es, precisamente, la música tradicional cultivada en las bandas de viento; este avance significativo se ha logrado por medio de la intervención de los estudiantes, a través de sus prácticas, y la mediación de los egresados en su ejercicio profesional; de esta manera, podemos afirmar que este progreso se denota en:

- La creación de bandas infantiles y juveniles *como base del relevo generacional*.
- El mejoramiento en la interpretación instrumental individual y colectiva.
- La apropiación de elementos gramaticales de la música lo que permitió el tránsito de la oralidad a la documentación musical.
- Los arreglos y composiciones musicales novedosos que han renovado el repertorio regional.

- El fortalecimiento de festivales con el aumento del número y calidad de las bandas. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 76) [Las cursivas son mías]

Más aún, el interés por la adquisición de niveles de calidad puede ser visto como una necesidad de equipararse a otros entornos y establecer diálogos más equitativos.

- El fortalecimiento de lo local

Como he dicho ya, a pesar de los muy diferentes niveles en los que estos jóvenes llegaron a la Universidad, la mayoría de ellos indica que fue allí donde logró desarrollar su capacidad compositiva y arreglística que aseguró su incorporación a la dirección musical de las bandas en las que hoy en día trabajan. Así, quizás más en el componente musical que en el pedagógico, los estudiantes encuentran espacios para fortalecer su propio desarrollo como músicos y directores. Espacios académicos como Dirección de bandas (una materia optativa) o la misma Armonía que tiene una parte de “armonía clásica” y otra de moderna, además de sus clases de instrumento, se convierten en lugares privilegiados para el desarrollo de intereses que quizás en el camino más ortodoxo de la educación musical quedarían por fuera de las aulas. Según la postura oficial,

El impulso que ha propiciado el programa, por medio de: La inclusión a la academia de las manifestaciones artísticas de la región como componente esencial de la didáctica; el apoyo constante a iniciativas expresivas que toman como fundamento los elementos culturales propios y la utilización de los canales comunicativos de la Universidad en pos de la conservación de nuestros valores, ha conllevado a que nuestros docentes, estudiantes y egresados sean reconocidos, a nivel nacional e internacional, como sujetos comprometidos con la cultura regional ya que, a través de su accionar, la han enriquecido sustancialmente con las diversas publicaciones de corte investigativo y artístico, que circulan, no solo en los ámbitos académicos, sino también en la formación de nuevos grupos expresivos. (Universidad de Córdoba, 2016, p. 77)

- El desarrollo de métodos locales

Por otra parte, la tradición de utilizar métodos para la enseñanza tiene su contrapeso en la creación de métodos con utilización de prácticas locales. Álvaro Bustos, por ejemplo, diseñó una versión en español de rearmonización de los famosos libros de Berklee utilizando

solamente porros y fandangos, que es muy apreciada por los estudiantes quienes muy frecuentemente empiezan a utilizar esas herramientas en sus arreglos y composiciones.

Julio Castillo, por su parte, ha desarrollado varios libros para el trabajo del solfeo con estrategias novedosas y basados en músicas del Caribe que permiten, según él, que los estudiantes tengan un proceso enriquecido por sus propias experiencias sensoriales y que logren, efectivamente, incorporar elementos de lectoescritura musical sin el paso traumático que suponen los contenidos en otras esferas. Lo mismo ha hecho Carlos Rubio, quien diseñó un libro para la iniciación al clarinete utilizando repertorio local de varias regiones del país, mismo que utiliza para llevar a los estudiantes a nuevos retos por niveles de dificultad.

- El desarrollo en varias facetas de la actividad musical

Contrario al espíritu en extremo especializante de la educación musical occidental, que busca que los músicos se conviertan en virtuosos exponentes de solamente un perfil (por ejemplo, de instrumentista, y solo de un instrumento, o de compositor), el programa universitario al que me he referido parece apoyar la formación integral de unos músicos que después de egresar se sienten capacitados para cumplir diversas facetas como expertos en composición, arreglos e interpretación, siendo capaces de tomar incluso la dirección de una agrupación, además de desempeñarse en la docencia.

Este es, sin duda, un aspecto clave para su desempeño profesional que dista de lo que se esperaría de un profesional en la música en otras esferas y se diferencia también de lo que era el perfil más común del músico de banda en generaciones anteriores, en las cuales muy pocos, solo los aventajados, lograban desempeñarse solventemente en varios perfiles. Así, la propagación de este tipo de educación en un espectro amplio de jóvenes se ha convertido en uno de los pilares de su quehacer musical.

Para retomar

Me parece importante resaltar que muy a pesar de que la entrada del proceso de formalización en la educación musical de la región, y particularmente de los músicos de

banda, pueda ser visto como una irrupción que genera cortes drásticos y una suerte de reemplazo de unas lógicas de apropiación por otras; en realidad lo que puedo observar en este caso es una ampliación del espectro en las formas de enseñanza que, para la generación que me interesa observar, no ha generado una pérdida sino la suma de experiencias diversas venidas tanto desde lo local como desde prácticas pedagógicas que han sido incorporadas. En otras palabras, las aulas de la Universidad para ellos no han reemplazado los patios de las casas, sino que se han convertido, más bien, en un escenario más de aprendizaje, y aún más, de su práctica musical.

Por eso vale la pena leer de manera abierta las formas de aprendizaje que han entrado en las lógicas del sistema durante, al menos, las últimas dos décadas con la posibilidad de observarlas como un complemento de aquellas que aparecían de manera más extendida antes de ellas (las cuales coinciden, además, con las que los jóvenes reconocen como parte de su formación inicial) y que, repito, no han desaparecido⁴⁴.

Antes: Aprendizaje “empírico”	Ahora también: Aprendizaje “académico”
Aprendizaje por imitación-incorporación al grupo	Enseñanza dirigida
Acceso limitado a conocimientos avanzados	Universalización de conocimientos avanzados
Prevalencia de lo oral	Utilización de lo escrito
Incorporación de músicas por repertorios	Incorporación de técnicas para las músicas
Aprendizaje multi-nivel	Aprendizaje por niveles
Aprendizaje en grupo complejo	Aprendizaje solista
Desarrollo de ensamble	Desarrollo virtuosístico
Utilización de formas de enseñanza local	Incorporación de métodos de didáctica de la tradición pedagógica

Cuadro 6. Transformaciones en la enseñanza

⁴⁴ Para observar la ruta de la trayectoria que se constituyó en tendencia de la formación de los pelaos y las formas en las que se enlaza constantemente con el ámbito profesional, ver el apartado sobre Trayectorias en el capítulo VI.

Finalmente, las nuevas y complementarias formas de aprendizaje han entrado a jugar también en la manera en la que estos jóvenes se desempeñan como profesores, labor que es una de sus actividades predilectas. Mientras tanto, la descalificación a los modos de enseñanza de sus mayores resulta frecuente en sus conversaciones a partir del señalamiento de la no existencia de los mismos. Así me comentó su caso Jhonatan Hoyos:

Como yo lo apretaba tenía mala técnica, porque mi papá no me enseñó porque aja... él no tiene pedagogía, él me explicaba “mira, toca así”, pero o sea, no me decía como los términos exactos para tocar bien. Y así fue la situación... Bueno, después mi papá cometió un error fatal conmigo, fatal porque él me dijo que me cambiara la posición de la boquilla. Y ahí sí yo más nunca logré entonces ubicarme la boquilla donde yo la tenía ni me logré ubicar donde él quería que yo la tuviera, pero nada... entonces ahí se dañó todo.

Este asunto de que los señores “no tenían pedagogía” se repite incesantemente desde los propios salones de la Universidad, en donde se dice que una de las razones para el estancamiento de la música de bandas en décadas anteriores se debió a “la falta de conocimientos básicos en didáctica para impartir sus conocimientos a otras personas” (Universidad de Córdoba, 2016, p. 106). Desde allí, entonces, se hace un énfasis en la necesidad de cambiar ciertos hábitos de enseñanza en especial en lo referente al acompañamiento en el aprendizaje que se encarna en la incorporación de la técnica instrumental y de la lectoescritura como bases.

Por eso hoy en día se pueden encontrar escuelas infantiles y juveniles dirigidas por estos egresados que tienen, por ejemplo, una preocupación por la técnica al punto de que llaman algunos compañeros expertos en cada instrumento para dar talleres a los niños que lo interpretan -cosa que antes hubiera sido bastante extraña, puesto que se consideraba suficiente la presencia de un maestro, que no estaba preocupado por enseñar a tocar un instrumento, sino la música. Pero, por otra parte, la presencia más difundida de la iniciación en lectoescritura (que antes sucedía, pero no en todos los casos) y la utilización de partituras durante los ensayos no reemplaza los procesos de imitación a partir de grabaciones o del propio ejemplo de los mayores. De igual manera, la experiencia grupal no es reemplazada sino fortalecida por la individual que aparece en ocasiones muy esporádicas.

Según lo que he observado, debo resaltar entonces que los procesos de enseñanza de los egresados muestran una continuidad en aspectos vitales como el aprendizaje a partir de los repertorios y la utilización de la imitación como herramienta metodológica, procesos que describe con detalle Edward Yepes en su tesis sobre las lógicas de apropiación presentes en las músicas de banda pelayera (2015). Por otro lado, la masificación del conocimiento teórico-musical y de técnicas instrumentales ha consolidado un movimiento suficientemente capaz de dialogar tanto al interior como con músicos de otras generaciones y de otros lugares en una corriente que apunta, más bien, a la diversificación.

Tercera parte: El momento de los pelaos

VI. Quiénes son y qué hacen

Para recordar, los pelaos que protagonizan mi preocupación constituyen una generación de músicos que está inmersa en el movimiento de profesionalización en la región bebiendo de lo que décadas atrás empezaba a suceder a través de los otros canales de transformación que he descrito. Ellos nacieron a lo largo de la década de 1980, es decir, son contemporáneos del Festival Nacional del Porro (1977), crecieron con la llegada de las primeras iniciativas del Plan Nacional de Bandas de Colcultura en los 90 y después de su desarrollo inicial, marcado prioritariamente por relaciones familiares, ingresaron a la Universidad durante la primera década de su funcionamiento.

Hoy en día son quienes han tomado las riendas de las bandas del departamento de Córdoba como directores musicales, pero también como compositores e instrumentistas, constituyéndose así en los primeros músicos que han decidido retornar a las bandas después de haber tenido instrucción musical profesional, contrario a los músicos de banda de generaciones anteriores que salían a estudiar, quienes, con contadísimas excepciones, veían la entrada a la academia como una superación y evitaban regresar a las bandas.

En particular, en esta tesis trabajé a profundidad con un grupo de pelaos que se constituye en cabeza visible de la generación por su incansable trabajo en las bandas. Ellos son:

Eder Luis Sánchez, “el cuba”. Nacido en Cotorra, es un virtuoso trompetista que se destaca por su labor como compositor y director musical de la Banda 20 de diciembre de Cotorra, cuyo director anterior, el señor Germán Arrieta, se ha mantenido en las labores de gestión desde su llegada. Participa además como trompetista de orquestas como la de Julio Castillo y la de Juancho Naranjo y trabaja como profesor de procesos infantiles y juveniles en Chimá y en el mismo Cotorra.

Yoel Hernández, de Tierraltica, es uno de los que estudió en las primeras cohortes de la Universidad de Córdoba. Es trombonista y durante varios años dirigió la Banda Juvenil de Cotorra, además de ser parte como intérprete de la Banda 13 de enero de Canalete. Su labor se complementa con el trabajo de profesor de educación artística en un colegio de

Tierraltica y su labor en la emisora La Zona. En la actualidad también es trombonista de la Banda María Varilla.

Omar Rodiño es una de las figuras más sobresalientes de la región en el clarinete. Nacido en Cotorra, y conocido como “cotorrita”, es famoso por haber ganado en múltiples ocasiones el premio al mejor clarinetista en el Festival Nacional del Porro. También compone y arregla para La Original de Manguelito, banda donde el maestro Rafael Genes le ha soltado gran parte del trabajo de dirección musical, y toca en la Banda 13 de enero de Canalete.

Luis Fernando Muñoz, “el tubero”, es reconocido por haber sido el primer tubista local, quien tomó protagonismo luego de que hasta la primera década del 2000 se tuviera que invitar a intérpretes de este instrumento venidos de otras regiones. Es tubista de la banda 19 de marzo de Laguneta y además dirige la banda de Bienestar Universitario perteneciente a la Universidad de Córdoba.

Jhonatan Hoyos, “el pájaro loco”, es un personaje muy querido en el gremio. Su virtuosismo en el clarinete y su actitud siempre alegre lo destacan en los escenarios en donde se convirtió quizás en el iniciador de prácticas de baile en el escenario, que son para él fundamentales. Prolífico compositor y arreglista, toca también el saxofón en orquestas y ha dirigido varias bandas de Nechí, Caucasia y Tierralta.

Jamer Corcho, quien además de ser mi cuñado, es el líder de un proyecto de banda con influencia de las prácticas de bandas comerciales mexicanas. Es trombonista, bombardinista y uno de los tubistas que ha tomado protagonismo en su generación. Pertenece a una familia reconocida por tener varios músicos de banda, entre ellos sus tres hermanos, y su papá, Antonio María Corcho. Además dirige, compone y arregla, junto con su hermano Jorge Luis, para la Banda Juvenil de la Fundación Arte y Cultura de Purísima y se desempeña como profesor de música en Cartagena.

Juan Carlos Jiménez. De Manguelito, corregimiento de Cereté, es una persona muy reconocida en su pueblo pues, además de ser bombardinista y trombonista, ha dirigido procesos de enseñanza infantil y juvenil entre los que ya se cuentan tres generaciones bajo el nombre de Banda Nuestra Generación Reynaldo Jiménez y es, también, un importante

líder social de su comunidad. Su padre, el señor Reynaldo Jiménez, fue también músico y uno de los primeros instructores de su pueblo; y su abuelo materno, Joaquín Pablo Argel, fundó y dirigió la banda 11 de noviembre de Rabolargo, que ahora está bajo el mando de Juan Carlos. En la actualidad es, además, inspector de policía de Manguelito y profesor de la Universidad de Córdoba en el énfasis de trombón y bombardino, además de dictar algunas otras materias como Dirección de bandas.

Luis Manuel Guzmán, bombardinista y actual director musical de la banda Nueva Esperanza de Manguelito, que se ha mantenido bajo la dirección administrativa de su papá, José Luis Guzmán, quien además es el bombero⁴⁵. Luis Manuel también es uno de los compositores que ha obtenido distinciones en las últimas versiones del Festival Nacional del Porro y dirige un proceso infantil en San Andrés de Sotavento.

Además de ellos, que son quizás los protagonistas de mi observación por ser algunas de las cabezas de esta red, han sido importantes las conversaciones con Eduar Soto, percusionista de Momil y profesor de la Casa de la cultura de Coveñas; Rafael Benítez, trompetista, compositor y director de la Banda 6 de enero de Las Llanadas (Sucre); Juan Gabriel Naranjo, hijo de Miguel Emiro Naranjo, saxofonista y director de su propia orquesta; Jorge Luis Corcho, quien además de ser mi pareja es un virtuoso bombardinista y tubista que comparte con su hermano la dirección musical de la banda de la Fundación Arte y Cultura de Purísima, y Servio Angulo y Alejandro Niño, reconocidos trompetista y trombonista respectivamente, quienes se han desplazado a la ciudad de Bogotá para establecerse en una vida profesional como instrumentistas. Todos ellos acompañados de muchos otros músicos jóvenes con quienes me he encontrado en muy diversos espacios.

Aunque evidentemente no todos ellos han seguido el mismo camino, sí hay unas tendencias claras que me permiten describir las trayectorias que han seguido a partir de la sucesión de varias etapas que entremezclan espacios de formación y de desarrollo profesional.

En este apartado me valdré de los relatos de vida de los propios pelaos que, además de ser muy precisos, son profundamente bellos.

⁴⁵ Es decir, quien toca el bombo.

Trayectorias y espacios de desarrollo

Como sucede con muchos músicos de entornos similares, el primer acercamiento a la música para los jóvenes de las bandas se dio en el contexto a través de un rico proceso de enculturación (Green, 2002) marcado por la presencia de música de bandas en todos los escenarios en los que ellas se hacen presentes, muchos de los cuales se inscriben en el ambiente de las fiestas populares de pueblo. Por esta razón no es casual que la gran mayoría de los músicos que participan de este sistema sean originarios de los pueblos de la región (mucho más que de las ciudades como Montería o Sincelejo) y que incluso haya cierta propensión por la reproducción de músicos en los pueblos en los que tradicionalmente ha habido bandas. Un caso sobresaliente, quizás, sea el de Manguelito, corregimiento de Cereté, un pequeño poblado de aproximadamente 2000 habitantes que se precia de ser cuna de al menos ocho bandas.

Pero el inicio de la vida como músicos para los peñaos está siempre ligado a los papás (hombres) u, ocasionalmente, otros familiares músicos (también hombres, aunque sean de la familia materna), quienes son los encargados de reconocer que el niño “tiene medida”, luego de que lo observan jugando con algún instrumento de percusión o interesado en los ensayos de una banda cercana. Luis Manuel Guzmán me comentó su caso, que se repite incesantemente en la vida de los demás:

Los ensayos los hacían era aquí en mi casa, desde que yo tuve uso de razón pues viendo la banda, viendo la banda. En un principio pues yo agarraba era el bombo, mi papá toca bombo. Agarraba el bombo a necear por ahí, pero no era que me gustara ya la música. Pero hay veces que como que los papás de uno le ven las aptitudes a uno. Mi papá vio que yo tenía la métrica, la medida que llaman, pa’ la música. Entonces me fue insistiendo, me fue insistiendo.



Imagen 22. Tuba en ensayo

Los padres o familiares, además, fueron los encargados de dar las primeras lecciones a los niños directamente sobre el instrumento, quienes hoy en día afirman que ellos hacían su mejor esfuerzo aun cuando “no tenían pedagogía”. Esto tiene que ver, como he descrito ya, con el uso de unas lógicas de aprendizaje basadas en la imitación a nivel individual y sin la mediación de una instrucción técnica más allá, quizás, de alguna indicación sobre la posición de los dedos, tal como era usual en las generaciones anteriores.

Pero la presencia de grabaciones que ya para ese momento circulaban a través de la radio sería también fundamental para sus primeros acercamientos. En nuestra conversación, Jamer Corcho me contó una bonita anécdota.

Yo seguí el camino que me dio [mi hermano] Jota... todas las tardes había un programa en la emisora que se llamaba Meridiano Stereo, todos los días de 4:00 a 6:00 de la tarde, puro porro. Y él se ponía con el bombardino a tocar sobre lo que sonaba, a imitar, a imitar, y creo que fue donde se fue desarrollando... Cuando eso teníamos una grabadora y teníamos unos casetes. Recuerdo que nos fuimos una vez para un basurero y encontramos casi 100 casetes ¿y qué se

nos ocurrió? como los casetes son regrabables, poníamos a grabar todas las tardes. Como no teníamos acceso a más nada, ni a CD ni nada, apenas eran las 4:00 de la tarde poníamos a grabar. Y ahí teníamos grabado todo ese poco de porro que ponían en esos momentos. Y ya cuando se acababa el programa, listo, ya teníamos con qué ensayar y con qué sacar los temas, porque así era que hacíamos.

De ahí en adelante, se inicia un proceso de aprendizaje en el que ellos se esfuerzan por imitar lo que hacen los adultos que tienen cerca, o lo que escuchan en las grabaciones, a partir de la observación y la escucha, en un proceso similar a lo que Lucy Green llama “escuchar y copiar” (2002, p. 61). En este transcurso, además, está ocurriendo la incorporación de un corpus musical bastante amplio del que los niños empiezan a tocar solamente aquello que les resulta posible, como las primeras voces de algunos porros y algunas contestas⁴⁶.

Pero en muchas ocasiones los peñaos cuentan que a ellos no les gustaba la música y sus papás los obligaban, cosa que hoy en día les agradecen. Por ejemplo, Omar Rodiño me contó lo que les pasaba a él y su hermano:

... él [mi papá] nos pegaba porque nosotros queríamos era jugar futbol. Cogíamos el clarinete y lo dejábamos ahí y nos íbamos era a jugar, entonces eso le daba rabia y nos pegaba. Porque él decía que “por aquí no van a ganar nada con eso, van a ganar golpes y toda vaina ahí, una mala patada que les den y todo eso... y entonces vamos a hacer la música”. Y nos fuimos metiendo por ahí por ese cuento.

En esa primera etapa, además, ocurre la elección del instrumento a interpretar, situación que en ocasiones tiene que ver con lo que hay a la mano en la casa (el instrumento del papá) y en otras, simplemente con gustos personales. También es frecuente el cambio de un instrumento a otro y no precisamente por niveles de dificultad sino más bien por nuevos y apasionantes descubrimientos o por la comodidad en la embocadura. Yoel Ramos me comentó su interesante caso:

Bueno, yo empecé tocando clarinete y ni siquiera sabía si las notas existían. Mi papá era clarinetista. Entonces yo desde niño lo veía tocando y pues fue una

⁴⁶ Frases cortas que funcionan a manera de respuesta.

cosa tan loca, diría yo, porque él ensayaba y cuando uno se levanta como con ese contexto sonoro, y la banda ensayaba allá en el patio de la casa de mis papás... Y lo que ocurría ahí era que yo iba viendo y pues a veces me ponía a neciar y le dañaba las cañas y mi papá se emberracaba y ya yo no agarraba más el clarinete. Y después me decía “bueno, pon este dedito aquí y este dedito acá” y no me daban casi los dedos. Y con medio clarinete me empezó a enseñar, con la parte superior del clarinete. Bueno y ahí empecé, después le colocó la parte inferior, el cuerpo inferior del clarinete. Me fue dejando y por los movimientos que él hacía, yo imitaba, y ahí me aprendí un poco de cuestiones y después me dijo “esto que estás haciendo aquí, las notas son esta y esta y esta” y así... Después se forma la banda de mi pueblo y necesitaban bombardinistas. Y yo decidí de pasarme de un día para otro para el bombardino. Yo pensé que eso era una cosa fácil “ya chévere, me sé los temas en el clarinete y ahora voy para el bombardino” y dónde. Empecé de cero otra vez. Bueno y me fui yendo y... bombardinista. Después escucho yo la banda Nuestra Señora del Rosario de La Doctrina y había un excelente trombonista ahí que se llama Juan Correa, era el director de la banda, y vino a tocar un matrimonio por acá cerca en el pueblo. Y vi yo ese tipo tocando ese instrumento y cómo sonaba, los solos que hacía y todo. Ya yo sonaba el bombardino, yo dije “no, yo no voy a ser bombardinista, voy a ser trombonista. Ni clarinetista ni nada”.

En este sentido, nos encontramos con un caso especial que desafía lo planteado por los asesores de Músicas tradicionales del Ministerio de Cultura en cuanto a los niveles de estructuración de lo sonoro que, como dice Ana María Arango (2009), tiene particularidades en cada una de las prácticas musicales. Ellos expresan en sus lineamientos (Ministerio de Cultura, 2003) que en los modelos de aprendizaje de las músicas tradicionales en Colombia hay un recorrido por niveles de dificultad que va desde el nivel ritmo-percusivo hasta el improvisatorio, pasando por el ritmo-armónico y el melódico, e identifican cada uno de estos niveles con instrumentos particulares dentro del formato propio de cada sistema⁴⁷. Si bien para el caso de estos jóvenes el primer acercamiento suele ser tocando algún tipo de percusión a manera de juego, es frecuente que la elección del instrumento sea directamente sobre uno de viento a menos que, por cuestiones operativas, sea necesario quedarse en la percusión (en cuyo caso desarrollan una experticia muy superior a la que podría tener cualquier otro músico que también la toque por “cultura general”). El

⁴⁷ Ver el capítulo IV sobre Políticas públicas

recorrido, entonces, parece no darse aquí a través del reemplazo de un instrumento por otro sino más bien a partir del aprendizaje de repertorios y elementos particulares que generan dificultad. En este caso, las primeras voces de ciertos porros que tienen diseños melódicos repetitivos y relativamente sencillos por la utilización de un registro reducido son aprendidos por los niños en esta etapa inicial y empiezan a incorporar más repertorio en la medida en que sus posibilidades se lo permiten. Por eso, un porro como El toro negro y el pasodoble Tito Guerra suelen ser las primeras piezas que aprende un niño.

Sin embargo, hay algunos de los pelaos que iniciaron su aprendizaje directamente en escuelas municipales o casas de la cultura (a veces incluso dirigidas por sus propios padres), lugares en donde el modelo de enseñanza tenía una tendencia un poco diferente puesto que se trataba de procesos infantiles donde todos tenían el mismo nivel inicial. Allí, por ejemplo, podía haber algún tipo de instrucción básica sobre lectoescritura antes de iniciar el trabajo directamente sobre el instrumento.

En cualquier caso, sea este el primer proceso o el acercamiento después de un contacto inicial, la llegada a escuelas municipales que funcionaban ya en ciertos lugares -algunas de las cuales, recordemos, estaban siendo alentadas por el Ministerio de Cultura desde los años 90-, es un punto clave para la vida de los pelaos. Ya para mediados y finales de los 90 había, al menos, una escuela en el municipio de Cotorra (donde fueron profesores Álvaro Castellanos, Bruno Bello, José Francisco “Baico” Guerra, José Luis Martínez el “Clisma” y Rafael Pérez), en Momil (dirigida por el profesor Calderín), en San Pelayo (cuya escuela fue dirigida inicialmente por Ricardo Hernández y donde después se formaron otros grupos dirigidos por Álvaro Castellanos y “Baico” Guerra), en Loricá (en la Casa de la Cultura) y en Sahagún. En esta última, incluso, existía la posibilidad de estudiar un técnico en artes musicales en la escuela de Bellas Artes. Mientras tanto, en lugares como Manguelito, corregimiento de Cereté, se empezaba a dar una suerte de escuela informal dirigida por el señor Reynaldo Jiménez.

Pero se sabe que los profesores que dirigían esos procesos manejaban el mismo tipo de enseñanza que ocurría en los patios de las casas. Es muy recurrente escuchar que estos señores enseñaban “como podían”, como afirmó Jamer Corcho:

Como el viejo Corcho no tiene una enseñanza así templada que le hayan dicho que “esto es así, esto es así”, todo es empírico. Entonces con lo poquito que él sabía nosotros ahí íbamos adelantando y por eso fue que nosotros fuimos sobresaliendo.

Y se asume que conocían poco o nada de técnicas tanto instrumentales como pedagógicas, así como lo dice Eder Luis Sánchez

Yo tengo cicatrices en los labios... se me partían los labios mucho tocando, o sea como tocaba sin técnica. Tocaba uno a lo burro como dicen por acá [en la banda Juvenil].

Pero este momento, para la mayoría de ellos, se enlazó rápidamente con la oportunidad de empezar a tocar en bandas junto con músicos más experimentados, espacio que consideran de un valor impresionante porque implicó no solamente un rápido crecimiento musical sino también cierto tipo de autonomía económica. Juan Carlos Jiménez, en entrevista, me habló sobre ese momento:

Después que ya comencé a tocar con bandas así, ya me fui a practicar con la Banda juvenil de Cotorra, luego me fui con una banda de Loricá que se llama Aires de los Campos, donde estuve dos años con ellos.

Ese momento se recuerda en torno a las primeras experiencias reales de tocar y ganar dinero, en una posición en la que, apenas aprendiendo, se encontraban subordinados todavía a los otros músicos.

Pero, como caso interesante, aparece la escuela de Bellas Artes de Montería, un lugar en el que muchos de los jóvenes de la época confluyeron para encontrar quizás el mejor espacio de formación que hubieran tenido ya llegando la década del 2000. En este punto, además, cuentan que los padres (muchos de los cuales también eran músicos) empezaron a exigirles que tomaran la música por el camino profesional y que no se quedaran en el ámbito informal, como les había tocado a ellos. Es el caso que me comentó Luis Fernando Muñoz:

Me gustaba la música, pero mi papá... mi papá es músico, músico de banda, entonces él no quería que yo fuera músico. Sí, porque él decía que no, que él no quería que un hijo de él fuera músico pues porque se iba a quedar como él, trasnochando gente en los banquillos, tocando corralejas, esas cosas. Y pues me dejó entrar al campo de la música cuando abrieron la licenciatura acá en la

Universidad de Córdoba. Entonces él me dijo “bueno, si vas a estudiar, pues sí, de lo contrario no te apoyo en esta cuestión de la música”. Entonces pues cuando ya tuve la oportunidad ingresé a la escuela de Bellas Artes aquí en Montería.

La entrada a Bellas Artes simboliza entonces el camino a la formalización pues se considera, para quienes tuvieron la oportunidad de estar allí, el trampolín para entrar a la Universidad. Pero el ambiente educativo se vivía con fervor. La iniciación en lectoescritura musical, para algunos por primera vez y el énfasis en el desarrollo instrumental enmarcado en la participación en la Banda Francisco Zumaqué marcaron la pauta de una etapa que ellos recuerdan con mucho cariño. Un ejemplo de ello son las palabras de Eduar Soto:

Y total que esos años los pasamos bacano. Nos daban pa’ venirnos en transporte y nos veníamos a pie... a veces había un ensayo tarde, de noche... de 6 a 7, hasta 8. Y de la Avenida Primera hasta La pradera nos veníamos a pie. O sea, comprábamos un litro de gaseosa y un pan y ya con eso nos veníamos caminando hasta acá... A veces Bellas Artes nos colaboraba, cuando había evento. Cuando no había evento sí era que nos tocaba de cada uno, de su cuenta. Y ahí... empezamos en Bellas Artes, bacano.

Y así, finalmente, llega la etapa de la Universidad, en la que algunos de los muchachos no se sentían completamente seguros de participar, en especial porque sus condiciones económicas resultaban insuficientes. Así me lo contó Yoel Ramos:

La primera [vez] me presenté y de la emoción que tenía, yo pensé que era así ya, y no fui a hacer la prueba de aptitud. Y llego yo después y veo los resultados “Prueba de aptitud: cero”, en la página. Y ¿cuál prueba de aptitud? y mondo pa’ la Universidad. Vendimos unas gallinas pa’ yo ir a la Universidad a averiguar ese día... pues sí. [Después] unos compañeros me avisaron, yo compré el pin y me inscribí y todo, pero pagué la novatada.

La entrada a la Universidad coincidió entonces, para muchos, con el ingreso a bandas de mayor reconocimiento en la región gracias al nuevo estatus que adquirirían siendo estudiantes universitarios. Pero por el otro lado, su desempeño profesional tenía sustento en la posibilidad de costear los gastos que implicaba el estudio. Por ejemplo, para Omar Rodiño:

Ya después nosotros entramos a la Universidad y nos salimos de la banda para buscar una más grande ya, para poder costearnos los estudios porque prácticamente nosotros estudiamos así... a punta de fandango y así.

Es interesante observar que la posibilidad de estudiar se convertía en un reto aún mayor para quienes venían de los lugares más lejanos de la ciudad de Montería, donde la Universidad tiene su sede, por el costo del transporte. Por ejemplo, los del norte del departamento, e incluso los de Sucre, tenían que trasladarse allí para poder estudiar. Rafael Benítez, que venía de Las Llanadas, Sucre, me contó:

Yo casi renunció... fue duro, porque hubo momentos en que no tenía para ir. Yo necesitaba como 100.000 pesos para ir y ya no me buscaban los músicos, las bandas, porque siempre que me llamaban “no, estoy ocupado, no puedo. Puedo el viernes hasta el domingo” porque el lunes tenía clases a las 6 de la mañana. Entonces esa fue una limitante en el aspecto económico.

Pero en esa etapa es cuando las bandas empiezan a dar espacio a los muchachos para que prueben sus arreglos y composiciones, un lugar que era antes privilegio de los maestros pero que poco a poco empezó a ceder para dar entrada a un nuevo concepto de calidad que empezaba a desplazar la experiencia. Este fue el caso que me contó Luis Fernando Muñoz:

Entonces en esto se me presenta la oportunidad de hacerle los arreglos a la banda de mi pueblo. Iban a hacer una grabación y ellos sabían que yo estaba estudiando música, me dicen “bueno, ya que tú estás estudiando música necesitamos que tú nos hagas los arreglos y nos dirijas la grabación”. Yo sí había grabado, pero de ahí a tener como que la sapiencia para dirigir o más bien la experiencia o el bagaje... pero sin embargo lo tomé como un reto y yo dije “bueno, por algo se empieza, yo tengo que empezar”.

Es así como el paso por la Universidad se convierte para ellos en una etapa clave. La consecución del grado, además, es un momento importante para las familias en las que en su mayoría no ha habido profesionales en las generaciones anteriores.

Además, después de esa etapa muchos de ellos han logrado establecerse en trabajos fijos como profesores de educación artística en colegios oficiales o incluso como profesores del mismo programa universitario. La mayoría de ellos también logra vincularse a escuelas

municipales en las que han desplazado a muchos de los antiguos profesores. Esos trabajos, sin embargo, no son estables y dependen en ocasiones de los movimientos políticos del momento.

Pero en lo musical, en particular, los muchachos suelen reconocer que cuando salen de la Universidad tienen muchas –quizás demasiadas- ideas en la cabeza. El mismo Luis Fernando me decía:

Lo que pasa es que cuando tú sales de la universidad tú quieres y vienes sobrecargado de tanta información ¿sí? Y te das cuenta de que tu música no gira sino en torno a dos acordes y tú ves que la música puede ir más allá de esos dos acordes. Tú quieres tomar y hacer con la armonía cosas diferentes en tu música.

Y con el tiempo y cierta censura de los maestros que han dirigido las bandas durante décadas, muchos empiezan poco a poco a mesurarse. Por ejemplo, el maestro Rafael Genes me comentó:

Es una fiebre de ellos ¿no? Cada quien tiene su fiebre musical. De pronto ellos salieron con sus enseñanzas buenas... con esos acordes estridentes... Ellos de pronto se les pasará la cuestión. Nosotros acá tenemos un muchacho buenísimo que salió de la Universidad. Él empezó a hacer los arreglos aquí de la banda... y después le dije “mira, lo que nosotros llevamos acá en la agrupación, ese no es el estilo mío. Tú sabes mucho de tu vaina, saliste de esto, estás graduado en la cuestión pero tienes que conservar el estilo, tienes que ir por la dirección que nosotros llevamos”.

Las mujeres en las bandas

No es casual que todos los músicos que han aparecido a lo largo de este apartado sean hombres, si observamos que pertenecen a un sistema en el que el oficio del músico ha sido predominantemente ocupado por ellos y en el que apenas durante el auge de las escuelas juveniles empezaron a incorporarse un número considerable de niñas a las bandas, quienes son hasta la actualidad invitadas a interpretar instrumentos como el trombón y el clarinete, que, según los profesores, no necesitan tanta fuerza en la embocadura como el bombardino y la trompeta, en donde es una verdadera excepción observar a una niña. Pero quienes se incorporan a estos procesos de banda juvenil, en su gran mayoría, los abandonan una vez surten cierta etapa juvenil tanto por presión de sus familiares como por su propia decisión

y se dedican, en el mejor de los casos, a ser profesoras luego de graduarse de la Universidad. Sin embargo, la mayoría de ellas simplemente se dedica a otras actividades en el momento de tomar un rol como trabajadoras, madres y esposas.

Por eso, su participación en las actividades regulares de una banda es todavía observada con escepticismo por parte de una comunidad que supone que es un trabajo riesgoso y poco adecuado para una mujer porque requiere de cualidades asociadas a la fuerza y la resistencia, vinculadas por su sentido común con el ámbito masculino. El desempeño instrumental de las mujeres, además, suele ser modesto por no alcanzar buenos registros agudos, por no tener un volumen suficiente o por no desarrollar la improvisación. Por eso, la presencia femenina puede verse en ocasiones como los festivales o algunas presentaciones en grandes escenarios en donde, de cualquier manera, nunca resulta protagonista, mientras que es una excepción en otras ocasiones como fiestas patronales o corralejas.

Al respecto es importante nombrar a Yanidez Pacheco, una mujer de mediana edad que se ha visto durante varias décadas tocando clarinete ocasionalmente con la banda 13 de enero de Canalete. En Sucre ha habido también algunos casos, pero después de ellas, quizás la mejor representante de las mujeres sea Hildanis Corcho, trombonista de Purísima egresada de la Universidad de Córdoba, quien además es mi cuñada y mi comadre, es la única que en la actualidad sale a tocar con las bandas (siempre junto a su esposo, su papá o uno de sus hermanos) y además dirige procesos de banda infantiles y juveniles en varios municipios, convirtiéndose en la primera mujer que ha subido a una tarima del Festival Nacional del Porro dirigiendo una banda. Así, desafiando todos los estereotipos y teniendo que luchar, por ejemplo, para tener uniformes especiales diseñados para mujer y para que le paguen lo mismo que a sus compañeros, Hildanis parece ser la única que ha sido capaz de combinar su maternidad con su oficio en las bandas y su desempeño como profesora -en el que tiene mucha empatía con los niños- apoyada por un círculo familiar muy comprometido.



Imagen 23. Hildanis Corcho en la cuerda de trombones, 2009

Sin embargo, hay que decir que Hildanis no ha desempeñado un papel protagonista como el de otros jóvenes que en la actualidad dirigen musicalmente las bandas de la región como compositores, arreglistas y directores de ensayos. Ni ella, ni ninguna otra, ha presentado, por ejemplo, porros inéditos para los concursos. Quizás su pertenencia a una generación un poco menor a la de aquellos que he estudiado con profundidad en este apartado, sea una de las razones de esta situación, así como para algunas otras jóvenes que vienen detrás de ella.

Mientras tanto, para el sistema no parece ser una prioridad el desarrollo de espacios en los que para ellas sea posible un equilibrado desarrollo profesional dentro de las bandas, lo que evidencia una importante vigencia del sistema heteropatriarcal que mantiene a la inmensa mayoría de ellas lejos de las posibilidades, y más aún, de los deseos de tomar un rol como aquel.

Por eso, es posible leer, más bien, el desarrollo de círculos de homosociabilidad entre los músicos en donde se juega una validación social en términos de fuerza y resistencia y en los que se refuerzan supuestos que conectan la profesión con un ambiente eminentemente masculino. Hablamos aquí, entonces, de una construcción genérica masculina que se performa a través de la actividad laboral en la música. Así, la naturalización ocasionada por “la creación y el mantenimiento de las diferencias de género”, como dice Coltrane (1998,

p.37), parece ser la clave para entender las diferentes opciones de participación que tienen hombres y mujeres en la música de bandas, situación que demuestra una tendencia a la permanencia.

Héroes y aspiraciones

Para retomar el tema de discusión de este apartado, observaré brevemente lo que sucede al indagar por los personajes que los pelaos admiran. Ellos suelen nombrar tanto a músicos locales como de otras esferas, así como a algunos de los profesores que marcaron su formación; sin embargo, hay un énfasis importante en los músicos locales que han logrado trascender fronteras.

Por eso, dentro de los personajes locales, uno de los más nombrados es Ricardo Hernández, el fallecido trompetista y compositor del que hablé con detenimiento en otro apartado. Pero junto a él, personajes locales como Ramón Darío Benítez, trombonista y bombardinista sucreño que ha traspasado las fronteras para vivir en Miami y tocar con el Grupo Niche y con Carlos Vives; y Carlos Piña, clarinetista y saxofonista de San Marcos reconocido por su virtuosismo y por haber conformado una importante orquesta tropical. A ellos, entonces, se les admira no solamente por su nivel interpretativo o compositivo sino también por haber sido capaces de trascender la frontera de lo local logrando éxitos en otros espacios, pero siempre retornando. Ellos son, entonces, héroes que permiten soñar con la posibilidad de ser exitosos en la música. En el comentario de Omar Rodiño lo encontramos claramente:

Mira lo que hizo Ramón, salir pa' allá. O sea, sí me gustaría allá, Miami, tocando *jazz*. Pero no olvidar mis porros... y es un man que le da el valor a las cosas, porque él... está allá tocando *jazz* y el man habla porro acá. El man no le mete mucha vaina, o sea él respeta... si va a tocar su *jazz* lo toca allá... Y viene acá y toca su vaina bacana y allá también. Y el man se ha amoldado como a los dos ambientes y pa' mí ese man es el mejor bombardino del mundo.

Victoriano Valencia, el investigador, compositor y arreglista, es también muy admirado a pesar de no ser reconocido como un músico de banda. Su actividad profesional desarrollada desde muy joven en la ciudad de Bogotá y en el ámbito de la banda sinfónica, sin embargo, ha estado siempre permeada por su participación en orquestas tan reconocidas como la de

Juancho Torres y por sus composiciones para banda que han logrado un impresionante reconocimiento en el ámbito local. Así pues, los pelaos dicen haber aprendido de él a partir del análisis de sus arreglos y de la escucha de sus porros. Él, por su parte, manifiesta como un punto interesante “llegar a la composición también, dolorosa en el caso mío, de decir después de haber hecho las suites pa’ banda y todo eso ‘bueno, voy a hacer un porro palitiao, pero que sea un porro palitiao y no...’ y tener que rehacerlo porque empieza a salírsele ese otro”.

Finalmente, los pelaos admiran a profesores como Julio Castillo, quien ha tenido un impresionante impacto a nivel local a pesar de tampoco ser músico de banda. Saxofonista, pedagogo y director de orquesta, se reconoce como un músico que podría estar “donde quisiera” y, sin embargo, se ha mantenido en la región con el firme propósito de aportar a la cualificación del movimiento musical local.

Resulta muy diciente, entonces, la evidente admiración por personajes que representan la ruptura de las fronteras locales, pero no el abandono. Pero fuera de ellos, los chicos tienen en sus intereses a músicos instrumentistas de diferentes esferas, reconocidos por ejemplo en ámbitos como el *jazz*, diferentes músicas populares o clásicas y combinan con su admiración la aspiración por viajar y tocar otras músicas, pero también la propia.

Contradicciones, tensiones y posturas

Hay que decir que la adquisición de competencias en diversos campos profesionales a través de la formalización en la educación -que representa la continuidad de una tendencia a universalizar el perfil del “maestro” de banda entre los jóvenes-, es uno de los aspectos que hace que sus intereses se tornen diversos por el hecho de sentirse interesados tanto en la composición como en la interpretación, así como en la pedagogía e incluso en la gestión o la investigación. Por ello, en la indagación por las aspiraciones y la proyección hacia el futuro de los pelaos, resulta sorprendente que se les hace difícil avocarse a un solo interés. Por ejemplo Juan Carlos Jiménez me dijo que quisiera

...seguir pues como docente. Como músico pero también como maestro, como te digo estoy metido como que en tantas cosas que amo el ser intérprete pero también amo el ser tutor, el ser docente. Y también amo ser compositor, ser

director, entonces no sé. Estoy como que en todas las facetas de la parte musical. Pero también sabes que a veces sueño a 10 años estar como que en otro país enseñando y transmitiendo música. Tengo sentimientos cruzados.

Esos sentimientos cruzados se manifiestan, entonces, en deseos encontrados de continuar impactando su entorno más próximo a través de su colaboración como músicos y profesores en la reproducción del sistema, no solamente en una aspiración de crecimiento cuantitativo, sino más aún en un movimiento dinámico que aspira a la cualificación y a la posibilidad de romper con estatismos que son percibidos como perjudiciales. Pero el aspecto social-familiar aparece como un freno cuando solamente pasa por la cabeza la idea de establecerse fuera de su región. Luis Fernando Muñoz me lo confesó:

Pues y me gustaría sí, irme con esa banda a viajar a diferentes países o conocer otras culturas, pero mostrando nuestra música. Ese de pronto es un sueño que no está muy lejos. La idea de pronto es echarle ganas un poquito. Y he estado hablando algunas veces con algunos compañeros, algunos amigos y me dicen esa idea está buena, pero bueno, vamos a esperar que tengamos de pronto... se tenga una mejor situación económica, de pronto una estabilidad económica pues para arrancar, ya que cada quien con los que he hablado ya tienen familia entonces ya habría que mirar que ya el sueño de la locura pues... Ya no es irse a caminar así por caminar.

Finalmente, una de las mayores discrepancias que ronda la vida de estos muchachos es la de darse cuenta que tienen la competencia suficiente para hacer porro de la manera en que se les antoje. Esta situación se encarna justamente en una dupla que es nombrada por ellos con el afán de definir su quehacer musical según el propósito que debe cumplir y el público al que va a llegar. Ellos se cuestionan a sí mismos, entonces, si deben hacer

porro para músicos o porro para la gente

La discusión invade su práctica en todos los espacios, y puede surgir tanto en los salones de la Universidad como en las rondas de concurso de festivales, así como en todo tipo de ocasiones performativas. En general, los músicos reconocen que hay estilos que son más apropiados para ciertos espacios; por ejemplo, que hay porros inéditos que se hacen para concursar y no resultarían exitosos en un fandango, en donde se espera un repertorio y un estilo más tradicional. Pero la preocupación por el tipo de porro que están haciendo los

pelaos pasa por su propio cuestionamiento, con una claridad absoluta de las fichas que juegan en la intención de satisfacer a sus públicos (entre quienes están los consumidores y también los jurados de concursos) mientras también satisfacen sus propios intereses. Por ejemplo, Omar Rodiño lo dice claramente:

Esta que gané este año segundo puesto... ese era un porro pa' músico... o sea, con venenos y toda vaina. Porque él no tenía tonalidad estable, o sea por cada compás hacía como un modo diferente, si no lo cambiaba de modo lo hacía... por cuartas, por la familia de las segundas y así... o sea, ahí hice esa composición así y "voy a presentarla a Pelayo". En cambio el que ganó el primer lugar era un porro tradicional ¿ya? Bacano. Yo sabía que eso iba a pasar.

Pero también hay quienes por su lado se aferran a un estilo que les ha demostrado éxito entre la gente. Por ejemplo Jhonatan Hoyos me comentó:

Te has dado cuenta en las composiciones pues que se escucha muy limpio las cuestiones porque, como te digo, hay compositores que le meten a la música a veces mucho veneno, como dice la gente, o notas muy bruscas, pero ya eso va en cuanto a ellos. Yo como siempre lo digo aquí y creo que va a ser hasta siempre, que mis obras van a ser de un estilo más auditivo para la gente que para mí como músico. Porque me interesa más que la gente lo escuche a que lo escuche uno músico.

Pero otra versión de esta misma dupla se encuentra en la tensión entre

Porro para escuchar y porro para bailar

donde la escucha se asienta del lado del músico, y el baile en el de "la gente".

Luis Fernando Muñoz lo expresó así:

Y es que hay que replantear porque nosotros estamos pidiendo a gritos una reestructuración del porro, de las bandas y esas cosas, pero entonces tenemos que ponernos de acuerdo en que el porro va a ser pa' bailar o el porro va a ser para escuchar solamente. Estamos muy lejos, si el porro va a escuchar, estamos muy lejos... ¿por qué? Porque entonces estamos haciendo música para escuchar pero la estamos vendiendo en el lugar equivocado. Música para escuchar pero la voy a tocar en una corraleja, ahí es el choque, el choque de músicos y el choque del público. El público "joda, cambia esa vaina, no joda, quién va a bailar eso". Entonces el músico dice "no joda, tan bacano que es..." yo como músico, porque tú sabes pa' qué fin lo hiciste, entonces a ti te parece que es algo bueno, pero el que va a bailar "joda, esa vaina está mala".

Tal parece que la marca que establece que un porro sea “pa’ músico” se define de manera compleja con relación a imaginarios de tradición especialmente atados al estilo. Pero en el caso concreto de las nuevas composiciones, esta marca está basada en el nivel de complejidad, expresado en mayores niveles de densidad que incluyen la utilización de cortes a nivel rítmico y, muy especialmente, un tratamiento armónico cada vez más cromático y más alejado de la célula Tónica-Dominante. Y esto sucede a pesar de que, por ejemplo, su profesor de Armonía me comentó que alguna vez les advirtió “a veces se gana más plata con I-V-I. Si metes muchos acordes la gente empieza a pagar menos plata’, entonces ellos ahí se ríen”.

Así, en términos concretos, lo que ellos llaman un “porro pa’ músico” implica, además, que hay un nivel de especialización y complejidad que no alcanza a ser leído desde otros ámbitos por lo que puede llegar incluso a no ser considerado como Porro desde la perspectiva de un no-músico. El texto, sin embargo, no llega a ser ilegible sino que es, más bien, desplazado hacia la periferia desde donde sigue irrumpiendo con fuerza pues, aunque no sea posible expresarlo muy frecuentemente, el sueño de muchos es que esos dos ámbitos en algún momento se acerquen, haciendo que a la gente le guste lo que a ellos les gusta hacer. En otras palabras, que en algún momento su trabajo sea reconocido a nivel local en términos de superación de una etapa pasada. Es el caso de Luis Manuel Guzmán, quien me contó la estrategia que él usa:

Por ejemplo, si tú no pegas lo tuyo ¿quién más te lo va a pegar?... Lo que hago es que agarro en una fiesta... dele, dele, dele. Hay veces que lo toco por primera vez y la gente “¿ese porro como se llama?”, “se llama tal porro”, “bacano”... Después la gente... mira, toda la tarde, como 5, 6 veces en la corraleja, dele y dele.

Aunque, en algunos casos, no puede evadirse el hecho de que hay pelaos que tienen aspiraciones que superan el ámbito local y que se adscriben a movimientos de comercialización que han sido esquivos para las bandas a lo largo de su existencia. Mi cuñado Jamer, por ejemplo, me dijo lo siguiente:

Quiero que la gente me recuerde porque fui una de las personas que le dio ese cambio a las bandas, no tanto a los géneros sino a las bandas, en que con una banda sí se puede ser más comercial, que con una banda sí se puede vivir

dignamente, sin maltratarse tanto, que con una banda pues podemos llegar a otras partes del mundo, no tanto regionalmente sino internacionalmente, digamos que ese es uno de los propósitos que quiero tener y en lo que estoy trabajando, aunque lentamente pero ahí voy.

Pero, en concreto, pensar que hay porros “para músicos” implica el reconocimiento de una figura de músico como un profesional especializado que se aleja de “la gente”, descartando también desde allí a músicos de otras generaciones, quienes, al parecer, aun cuando quisieran, no tendrían las herramientas para hacer un tipo de porro así, salvo contadas excepciones. El concepto mismo del músico, entonces, ha adquirido una nueva dimensión que explota la súper especialización y vincula un tipo de conocimiento experto que ostentan solo quienes han surtido trayectorias asimilables a las que he descrito a lo largo de este apartado.

Finalmente, la insistencia en la tensión que he mencionado se convierte en metáfora privilegiada del proceso de inclusión de unas prácticas musicales que están en el centro de la disputa generacional, metáfora que será motivo de una reflexión profunda cuando se acerque el final de esta tesis, pues representa de manera muy evidente la preocupación de los pelaos por mantenerse cuestionando su vínculo fuerte y primario con “la gente”, con su gente.

VII. De herencias y transformaciones

Si bien la práctica de los pelaos abarca mucho más que el Porro, sobra decir que en esta tesis me he enfocado en él. En particular en este apartado haré una descripción que me permita reflexionar especialmente acerca de lo que significan estas transformaciones para su construcción subjetiva y también para la construcción colectiva con los demás, en sentidos que abarcan fuertes vínculos sentimentales y una silenciosa resistencia.

Como planteé en el primer capítulo de esta tesis, me resulta útil observar el fenómeno pensando en sus efectos performativos a partir de la pregunta que plantea Alejandro Madrid (2009), retomando a Blau, acerca de lo que está pasando cuando la música sucede. Pero para comprender la pregunta más en detalle puede ser útil problematizar qué quiere decir Madrid cuando lo plantea. Una primera opción, y quizás la que puede tomarse en una primera lectura, es que la música sucede cuando suena, es decir, cuando el fenómeno sonoro está presente. Sin embargo, bien vale la pena pensar si solamente cuando la música sucede (pensando en esos términos del fenómeno sonoro) están pasando cosas. ¿Acaso cuando deja de sonar se detienen los procesos performativos que la música incita? No estoy diciendo, de ninguna manera, que el fenómeno sonoro no sea importante. Al contrario, pienso que lo interesante es precisamente esta imbricada y permanente relación entre lo sonoro y los fenómenos sociales a los que me enfrento, que permiten, a su vez, mi propia reflexión. Sin embargo, pensar que sólo pasa algo mientras la música *sucede* en este sentido sería, desde mi punto de vista, obviar la fuerza transformadora de la experiencia y la posibilidad de reconstruir-se subjetivamente a través del tiempo.

La opción entonces es tomar una definición amplia de lo que significa que la música “suceda” y plantear que, aun cuando no haya sonido, hay fenómenos musicales que están sucediendo performativamente, en cuyo caso la pregunta de Madrid sería suficientemente compleja y requeriría de respuestas en varios niveles, entendiendo que lo interesante realmente es la observación más allá de lo puramente performático.

Para pensar en lo que puede estar pasando, voy a tomar los planteamientos de Blau (2009) y DeChaine (2002), quienes observan de diferentes maneras que existen procesos que no

se interrumpen cuando la música deja de sonar. Jnan Blau, efectivamente, ha llegado a comprender que lo que sucede durante un performance tiene alcances “mucho después de que el evento de performance como tal termina” (s.n.). Robert DeChaine, por su parte, establece dos tipos de espacio en los que la música tiene lugar. El primero es aquel en el que se desarrollan los *performances*, es decir, lugares físicos que permiten la puesta en escena de la música. El segundo tipo es entonces un lugar no físico que atraviesa los cuerpos y los tiempos.

Por ello, me parece importante observar los dos ámbitos que pueden diferenciarse para efectos del análisis. Por un lado, lo que está sucediendo *en* la música, es decir, en las sonoridades que vienen siendo transformadas a partir de operaciones que son tanto herencias como desarrollos propios de la generación que me atañe, y por el otro también lo que está sucediendo *con* ella.

Lo sonoro en sus manos o sus manos *en* lo sonoro

Estos pelaos son, desde mi punto de vista, unos acérrimos reproductores de la herencia musical que plantean como propia y de la que no muestran intención de desprenderse, como bien pudieran hacerlo, por ejemplo, para incorporarse de lleno a circuitos de músicas con mayor éxito a nivel comercial y así asegurar una mejor condición socioeconómica. Pero, aunque evidentemente trabajan y consumen otras variadas músicas, los pelaos músicos de las bandas tienen una afección profunda por el Porro que se manifiesta en su presencia permanente en sus vidas. Y es que todo el día, todos los días, escuchan, hablan, discuten, tocan, componen Porro. Están impresionantemente empapados de un corpus de información muy complejo que les permite no solamente tocar un repertorio muy amplio, sino también tener conocimiento sobre músicos, piezas, grabaciones, festivales y todo cuanto tenga que ver con su práctica.

Pero, como he mostrado a lo largo de esta tesis, muchas de sus acciones se enmarcan en una percepción de novedad, que se encarna en una expresión que ellos mismos han adoptado a manera de burla: “dañar el folclor”. Y es que los más tradicionalistas, cuando se refieren a estas novedades, suelen entonar su discurso en enunciados que se refieren a la

muerte irreparable del Porro. Y entonces intervenir, en el sentido de un “daño”, es lo que hacen y es precisamente lo que quieren hacer.

Sobre este asunto quisiera apuntar algunas cosas sin perder de vista que las acciones de los pelaos son nombradas cotidianamente como rupturas pero que, desde mi punto de vista, responden a interesantes transformaciones que tienen lugar gracias a las trayectorias que han seguido y que, por encima de cualquier cosa, se mantienen en el interés de *hacer* algo en el Porro, y no fuera de él.

Ya en el apartado sobre la profesionalización profundicé en la transformación en las formas de enseñanza que ha tenido lugar de manera muy especial gracias al componente pedagógico de la carrera universitaria que estos jóvenes han cursado. También dije que el núcleo de dicha transformación, que se encarna en el acompañamiento del profesor al aprendizaje técnico de manera individual, sin embargo, no ha eliminado la centralidad de los repertorios locales sobre los cuales la técnica se aprende (no como sucede en otros espacios, en los que se aprende primero una técnica supuestamente desprovista de repertorio).



Imagen 24. Juan Carlos Jiménez dirigiendo el ensayo de su banda juvenil

Sin embargo, también ha empezado a observarse la incorporación de ciclos de iniciación por ejemplo con la flauta dulce (la mayoría de las veces auspiciado por la empresa Yamaha)

o con sesiones de práctica de percusión y de rondas infantiles que, de cualquier forma, se vuelcan rápidamente a la instrumentación propia de la banda pelayera, haciendo que puedan observarse niños cada vez más pequeños en la práctica instrumental.

Por otra parte, la proliferación de escuelas también ha sido alentada por el Ministerio de Cultura, en particular desde el programa de Concertación, desde donde se apoya a proyectos no institucionales y en donde muchos de los jóvenes han encontrado posibilidades laborales, haciendo que poco a poco se generalice la escuela infantil y juvenil como lugar de aprendizaje y al mismo tiempo se desplace a algunos maestros de mediana edad de las labores educativas.

Pero, además, la transformación en las técnicas instrumentales no solamente hace parte de su preocupación pedagógica sino también de su práctica profesional. Así, la entrada de técnicas de tradición académica que llegaron a su vida en muchos casos para reemplazar sus aprendizajes “empíricos”, se encarnan básicamente en la consecución de una mejor calidad de sonido (en términos académicos) y de registros más amplios que les permiten desarrollarse con solvencia tanto en registros agudos de primeras voces como en los registros graves que suelen ser difíciles de interpretar para los músicos mayores. Esto ha permitido a los jóvenes directores, además, ampliar las posibilidades registrales de las bandas para las que componen o arreglan, cuando cuentan con otros jóvenes como instrumentistas. Por su parte, el trabajo en la calidad del sonido incluye una preocupación insistente por la búsqueda de sonidos menos estridentes y más asociados a la sofisticación del control técnico. Además, los jóvenes han impulsado la utilización de matices para destacar la participación de las diferentes cuerdas instrumentales que también han empezado a utilizar con mayor presencia a lo largo de los temas, desafiando las lógicas particularistas que imponían la aparición de solamente ciertos instrumentos protagonistas en diferentes secciones. Así, el ejercicio de matizar y controlar el equilibrio entre las cuerdas ha tenido que ver también con recomendaciones que, como podemos recordar, venían de décadas anteriores también desde ámbitos como los festivales.

Este aspecto se complementa con el interés y la nueva posibilidad de adquirir los objetos que hacen parte de su práctica. Así, instrumentos y accesorios como boquillas, cañas y

lubricantes, y también afinadores y estuches, todos ellos de calidad profesional y de marcas reconocidas, han entrado a jugar papeles muy importantes en la intención de producir sonidos más “limpios”.

Finalmente, la insistente inquietud por la afinación ha desencadenado una preocupación generalizada al respecto desde la práctica de los pelaos hacia la de los demás, haciendo de ella un requisito en la práctica actual, que se sirve de afinadores electrónicos y de intensos cuidados para conservar un tipo de sonido “agradable”. Este aspecto, además, como me comentó Yoel Ramos, conecta directamente con lo que a continuación voy a tratar: “[era] muy celoso con el tema de la afinación, porque la armonía si no tiene afinación tú sabes lo que pasa”.



Imagen 25. Trombonistas en desfile

Propuestas y novedades: ¡lo armónico!

En este apartado me enfocaré principalmente en las cuestiones creativas que hacen parte del ejercicio de los pelaos, no solamente del lado de la composición sino también de los arreglos, y esto tiene que ver con que sus propuestas están enfocadas en esa dirección.

Pero, además, hay que resaltar que estas iniciativas están íntimamente ligadas a los ambientes de espectáculo que se han posicionado durante las últimas décadas como sus ocasiones performativas preferidas, entre las que están los concursos en festivales, los eventos civiles y los conciertos para grandes públicos. Mientras tanto, la transformación parece ser más lenta en los ambientes festivos populares que he llamado “para nosotros” (Alviar, 2015) en los que la tendencia sigue estando más ligada a la informalidad propia de las fiestas. Sin embargo, estos no son en absoluto ambientes excluyentes y más bien se empieza a sentir cada vez más la entrada de aspectos como la estandarización propia de las propuestas musicales de los primeros en los segundos.

Así, el elemento en el que los pelaos más se interesan en su práctica compositiva y arreglística es el de la Armonía, situación que parece ser realmente la propuesta más novedosa de su quehacer. Sin embargo, sería exagerado decir que ellos son los únicos portadores de la intención de expandir su música hacia la armonía cromática. Algunos músicos aventajados de las generaciones anteriores iniciaron en épocas pasadas con propuestas modestas e incluso en la actualidad han desarrollado esta faceta de manera paralela a los jóvenes, aprendiendo de ellos y con ellos. Por su parte, debe reconocerse sin dudar la acción de Hernán Contreras, bombardinista y director de la banda 13 de enero de Canalete, quien a pesar de no haber tenido una trayectoria similar a la de los pelaos -por ser de una generación mayor- resulta ser hoy en día uno de los más interesados en cuanto al trabajo armónico.

Pero, a pesar de no ser los únicos, los pelaos sí son los protagonistas y los mayores impulsores de la expansión armónica. Este aspecto, además, es el punto que sobresale durante las conversaciones sobre sus estilos y preferencias a la hora de componer, con marcas que denotan una importante diferencia no solamente respecto a lo que se venía haciendo en la música de bandas de décadas atrás sino también de lo que en el imaginario colectivo puede signarse como tradicional. Por ello, durante mi exploración escuché en múltiples ocasiones durante las entrevistas y por parte de diferentes pelaos expresiones como “[yo tengo] un estilo tradicional armónico”, “trato de meterle mis cositas armónicas pero manejar lo tradicional” o “yo manejo, o sea técnicas de armonía, no muy avanzadas

pero sí usuales para este tipo de música, pero tampoco me gusta exagerar”. Para mí se hace claro que la referencia a “lo tradicional” se hace necesaria por un lado para reforzar un vínculo con lo propio, pero también, y de manera muy interesante, para generar una tensión que permite el contraste y, desde allí, el establecimiento de marcas diferenciadoras. Ya en el apartado sobre el proceso de profesionalización en la región había delineado algunos argumentos acerca del tratamiento armónico que resulta ser uno de los aspectos en los que se trabaja allí. Tal parece que ese entorno es el más importante germen para reproducir el sentido común que dibuja al armónico como el componente menos trabajado del Porro, un componente que consideran “virgen” por la utilización de solamente dos regiones armónicas: Tónica y Dominante. La virginidad, pues, consiste en el encuentro de un campo que permite la densificación y se considera como tal en una suerte de línea tensora que dibuja a las músicas más complejas armónicamente como ideal de evolución. La jerarquía, pues, tiene un nicho de gestación muy anclado en la academia –como circuito de pensamiento, más que como lugar en específico-, aunque no necesariamente se refiere a las músicas académicas, pues resultan como elemento de comparación otras músicas populares, sobre todo del circuito comercial, e incluso, el tan presente *jazz*.

Así, los principales referentes para el aprendizaje de estos aspectos para ellos no están precisamente dentro del círculo de las bandas sino, sobre todo, en la Universidad, pero también en las orquestas, en los artistas famosos y en figuras como Victoriano Valencia, cuyos arreglos y composiciones son un constante espacio de aprendizaje a través del análisis. Así, el consumo de otras músicas tanto a través de medios masivos como de otros circuitos de circulación, plantea una gama amplia de posibilidades de expansión armónica que resulta fuente de inspiración para un proceso de intensa transculturación sonora que responde muy específicamente a este aspecto.

Para observar las formas en las que los pelaos trabajan la armonía en sus arreglos y composiciones de Porro, les pedí que me mostraran algunos de sus trabajos y que me hablaran de lo que habían hecho allí. En general observé que el trabajo con lo armónico tiene un interés por el desarrollo de la complejidad en su elaboración y presenta una relación directa con la estandarización a través de la escritura, que permite un control eficaz

de la masa sonora. Las propuestas, pues, se presentan en dos vertientes: el desarrollo de sentido temporal (horizontal) en progresiones armónicas y el simultáneo (vertical) en la construcción de cada uno de los acordes.

En los ejemplos que me mostraron los pelaos, pude ver que en el desarrollo de progresiones armónicas hay varias posibilidades. La primera de ellas es la utilización de rearmonizaciones o sustituciones de la progresión Tónica-Dominante, las cuales se observan como las menos intrusivas. Estas sustituciones se usan tanto en arreglos como también en nuevas composiciones que se hacen sobre esa progresión, que se considera la tradicional.

He observado que la utilización de la figura [ii – V - I] o incluso [V/ii – ii – V – I] es sobresaliente y hace parte de lo que músicos de otras generaciones han utilizado desde antes. Sin embargo, los pelaos también usan algunas otras posibilidades, como extensiones con el IV reemplazando una parte del V o incluso con el II o el bII como sustituto del V en toda su extensión.

En resumen, algunas de las posibilidades de sustitución que vi en los trabajos de los pelaos son:

I	V	V	I
V/ii	ii	V	I
I	IV	V	I
I	V	IV	I
I	ii	ii	I

Veamos, por ejemplo, una frase de la sección Porro del porro palitiao Dios está con nosotros de Jhonatan Hoyos, que dibuja claramente la progresión I – V/ii – ii - V – I

The image displays a musical score for a brass ensemble. The instruments listed are Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Baritone (T.C.) 1, Baritone (T.C.) 2, Baritone (T.C.) 3, Baritone (T.C.) 4, Baritone (T.C.) 5, and Tuba. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Below the staves, the harmonic progression is indicated as: I V/ii ii V I.

Imagen 26. Sección del porro palitiao Dios está con nosotros

Otras sustituciones simples ocurren de manera recurrente en las creaciones de los pelaos, siguiendo las normas aportadas por la Armonía aprendida en la Universidad según regiones armónicas, por ejemplo usando el iii o el vi en lugar del I.

En una segunda intención aparece la utilización de progresiones armónicas diferentes. A nivel micro de las frases hay muchas posibilidades que salen de la propia intención de los pelaos y también de imitaciones de canciones populares.

Aquí está, como ejemplo, la danza de un porro palitiao de Luis Manuel Guzmán, titulado Gracias Dios mío. En esta danza las funciones son [i – bVII – bVI – i].

i bVII bVI i

Imagen 27. Danza del porro palitiao Gracias Dios mío

He observado que estas progresiones pueden aparecer tanto en una pieza completa como también en alguna o algunas secciones particulares, privilegiando en los porros palitiao la Danza, que parece tener una menor preocupación por conservar prototipos armónicos. Pero, es interesante que en general los porros palitiao que tienen progresiones armónicas diferentes, regresan al binomio Tónica-Dominante en la bozá o sección de clarinetes, por considerarse la parte más “sabrosa” o “la gustadera”, con variaciones sutiles como las que están en el nivel anterior.

Hay además, a nivel macro, propuestas que incluyen cambios tonales a regiones cercanas con tonalizaciones momentáneas. El fandango Herencia musical, de Juan Carlos Jiménez, que se presentó como obra inédita para el concurso del Festival Nacional del Porro en 2017, inicia en F y tiene una sección de protagonismo melódico del bombardino en solamente 16 compases que pasan a C. Los cambios de tonalidad se hacen simplemente con un acorde Dominante de la tonalidad final.

Veamos cómo pasa de F a C:

Musical score for 'Herencia musical' showing a modulation from F major to C major. A purple box highlights measures 32-35 where the key signature changes from one flat to no flats. The score includes parts for Clarinet in Bb, Trumpe in Bb (1, 2 y 3), Trombone (1, 2 y 3), Baritone (T.C.) 1, Baritone T.C. (1, 2 y 3), and Tuba.

Imagen 28. Tonalización en el fandango Herencia musical

Y después cómo regresa de C a F:

Musical score for 'Herencia musical' showing a modulation from C major back to F major. A purple box highlights measures 47-50 where the key signature changes from no flats to one flat. The score includes parts for Clarinet in Bb, Trumpe in Bb (1, 2 y 3), Trombone (1, 2 y 3), Baritone (T.C.) 1, Baritone T.C. (1, 2 y 3), and Tuba.

Imagen 29. Regreso a la tónica en el fandango Herencia musical

Finalmente, en el nivel vertical del desarrollo armónico está la densificación de los acordes con tensiones adicionales a la triada, que dominan la construcción de acordes del estilo tradicional. Lo más común es, pues, la utilización de séptimas en los acordes de Dominante y de otras tensiones como novena, once y trece tanto muy particularmente en acordes finales o en cortes de cambio de sección.

Esta es la propuesta de Luis Fernando Muñoz, para el final de su arreglo del fandango Tres clarinetes de Pablo Flores: un acorde final de Fa menor con 2add y 6aum.

Imagen 30. Final del arreglo del fandango Tres clarinetes

Pero todas estas propuestas armónicas tienen piso en la meticulosa articulación de las voces que son diseñadas con extremo cuidado. Se dice que los señores de antes, que no tenían mayor idea de armonía, cuando querían hacer alguna parte a voces simplemente contaban dos notas por debajo de la melodía principal para hacer la segunda, y dos notas por encima para hacer la tercera, una octava abajo; sin importar los acordes resultantes. Esta práctica, que suele ser descrita por los pelaos con cierta jocosidad, resulta ser uno de los principales motivos de “corrección”, cuando ellos transcriben porros a partir de grabaciones para hacer sus propios arreglos. Sin embargo, ya en la actualidad es muy poco probable escuchar a una banda tocando así, salvo quizás en ambientes informales de fiestas de pueblo.

Pero esa tendencia aseguraba un movimiento melódico paralelo a la melodía principal, que daba una sensación de estar tocando algo muy cercano melódicamente por parte de cada uno de los músicos. Sin embargo, con las nuevas prácticas de voceo personalmente he escuchado a los músicos –sobre todo los más veteranos- quejarse de que su parte no suena bien cuando la practican individualmente pero, según los directores, una vez la ensamblan con los demás se acostumbran a su sonido. No obstante, las nuevas formas de voceo no eliminan la práctica del paralelismo. Los porros continúan haciéndose sobre estructuras melódicas individuales –que son aún la reminiscencia de cierto toque de espontaneidad con la que tocaban los músicos de antes, pues mantienen la idea de la variación aunque no sea en forma improvisada- y se armonizan a partir de la construcción de otras dos⁴⁸ voces

⁴⁸ A excepción de las trompetas, que por lo general son cuatro. Para este caso, se usa que la cuarta trompeta doble a la primera en la octava inferior. También hay casos en los que se construyen solamente una voz líder

inferiores en la misma cuerda instrumental que en general se realizan a partir de la superposición por terceras o cuartas, aunque también es usual la construcción de voces por sextas y octavas. De cualquier forma, esta manera de distribuir las voces refuerza la estandarización de las piezas.

Pero lo que sí se hace ahora, gracias a las técnicas de voceo, es agrandar o achicar los saltos melódicos (por ejemplo usando cuartas en lugar de terceras cuando la armonía lo requiere), o hacer notas sostenidas en movimientos oblicuos para privilegiar la construcción vertical de los acordes, práctica que es muy común entre los pelaos. Pero según me comentó Eder Sánchez, por ejemplo, como los músicos dicen “la voz que yo hago no sabe a nada, ni se parece a la otra”, él prefiere evitar las notas sostenidas y asegurar el movimiento de las voces para facilitar la interpretación, haciendo que se escuche “un poquito más complejo el arreglo” y siempre asegurando como primer argumento su pertinencia armónica.

De esta manera, uno de los aspectos característicos del Porro “tradicional” ha dejado de ser fundamental para la definición del género. El trabajo armónico en alternancia de funciones de Tónica y Dominante fue ampliado de manera sorprendente y, a su paso, dejó la responsabilidad de diferenciación con respecto a otros géneros a los patrones rítmicos, que se consideran suficientemente particulares.

Otros aspectos

Pero, quizás en un segundo nivel de importancia en cuanto a la implementación de novedad (para ellos mismos) está el trabajo en otros aspectos, diferentes al armónico, que son vistos como herramientas adicionales y heredadas de prácticas que ya se usaban en las décadas anteriores. Los mismos pelaos hablan de muchos elementos que aprendieron tocando en las bandas y pidiendo consejos a los maestros que los dirigían durante su juventud y siguen vigentes en la actualidad, como Dairo Meza, Rafael Genes, Rafael Pérez, Hernán Contreras y Bruno Bello.

y otra secundaria, por ejemplo en los momentos en los que uno de los representantes de la cuerda debe hacer un solo y los otros dos se mantienen haciendo algún acompañamiento, o cuando, para lograr un efecto de campanas, los instrumentos se separan en dos grupos para hacer la imitación.

- Los cortes

La utilización de cortes para los cambios de secciones o incluso al interior de las mismas es, probablemente, la más criticada de las características sonoras novedosas por parte de los tradicionalistas, quienes suelen argumentar que los bailadores se confunden por la falta de continuidad en la música, refiriéndose más bien a la desestabilización rítmica que éstos implican. Sin embargo, estos efectos también tienen la intención de generar sorpresa y son una manera de demostrar el nivel de amarre que tiene la banda.

En todo caso, la mayoría de los pelaos insiste en que no le gusta llenar de cortes sus temas, puesto que el desarrollo armónico es ya bastante consistente. Por ejemplo, Juan Carlos Jiménez, hablando de uno de sus fandangos inéditos, me decía en una de las entrevistas que “como estaba tan armónico, mandarle cortes... se va a volver cansón eso. Que la gente no deje de bailar, yo esto lo pensé más para el bailador”.

Sin embargo, la novedad de sus propuestas reside en la implementación de cortes rítmicos combinados con propuestas armónicas, que se aprovechan muy especialmente en los finales de los temas. Por ejemplo, Jamer Corcho en su arreglo del porro El toro negro, hizo lo siguiente:

B^b F A⁹ EbMaj7 G⁹ D⁹ F

Imagen 31. Final del arreglo del porro tapao El toro negro

Los acordes que usa forman una progresión que, según Jamer, imitó de un tema del famoso cantante salsero Joe Arroyo.

- La estandarización

Como he dicho ya, uno de los aspectos más relevantes de su práctica es la escritura de secciones estrictas y a voces, dejando a la variación melódica característica de la espontaneidad tradicional por fuera. Así, la práctica de la estandarización que había sido

iniciada por la generación anterior tiene una continuidad importante e incluso se intensifica en las ocasiones performativas en las que ello tiene sentido.

Así, los pelaos siguen siendo expertos en tocar de la manera más libre en combos o incluso en las bandas completas, apoyándose en una serie de arreglos universales que todos conocen y dando espacio, además, a un gran componente de espontaneidad. Esta forma de tocar, que escapa a la estandarización que se impone en otras ocasiones de su práctica es, además, la que permite el perfeccionamiento de la improvisación, elemento que continúa considerándose fundamental y que se ha desarrollado también de manera impresionante. Sin embargo, aún en los arreglos y las nuevas composiciones que se hacen para concursos, conciertos o grabaciones, no todo se escribe de manera estricta. Por ejemplo, la improvisación del bombardino en la sección de la Bozá de los porros palitaios se sigue considerando un elemento fundamental, aunque en ocasiones puede ya ser reemplazada por solos escritos. Por eso en palabras de Omar Rodiño, quien me habló de uno de sus porros, “ahí el bombardino va improvisando, por eso no le escribo, pa’ que sea la moñinga e vaca⁴⁹, como dicen por ahí”, es decir, la representación de lo más “campesino”, como referencia de autenticidad.

- Estructuras micro (a nivel de frases) irregulares o de extensiones más largas de lo habitual.

A nivel de estructuras micro, los pelaos aprovechan en su trabajo las posibilidades que rebasan la concepción más común sobre las secciones melódicas, que suelen delinear secciones simétricas de 4, 8 o 16 compases, bien sea a partir de la suma o división de estas frases para la construcción de microsecciones más largas o más cortas, o de incorporación de frases asimétricas, tal como hacía ya en décadas anteriores Ricardo Hernández.

⁴⁹ La moñinga es el excremento de la vaca.

- La participación equitativa

Muchos lo expresan. Por ejemplo, Omar Rodiño me dijo: “en mis composiciones todos participan, o sea cada sección de las trompetas, tienen su responsabilidad, los trombones, los clarinetes, los bombardinos, todos participan”.

Para los pelaos parece ser una prioridad que todos los integrantes de la banda puedan destacarse en algún momento de cada una de las piezas y así mismo tengan trabajo a todo lo largo de las mismas. Este propósito, que no necesariamente tiene que ver con una homogeneidad en los niveles técnico-interpretativos de los músicos, puede deberse a una intención de equiparar los roles de las diferentes cuerdas, por ejemplo continuando la línea que inauguró Ricardo Hernández al otorgarle partes melódicas a los trombones, pero también no dejando que los clarinetes o las trompetas tengan descansos tan largos como los que eran habituales. Por otro lado, también la multiplicación del virtuosismo individual al interior del grupo está muy de la mano con la entrada de jóvenes a las bandas, quienes lentamente empiezan a reemplazar a los adultos mayores que se retiran. Eder Luis Sánchez, por ejemplo, me dijo al respecto:

Entonces como que penoso, una presentación que sea uno solo el que está haciendo todo y el otro ahí... no me gusta eso. Entonces a todos los pongo a hacer. O si quiero que haya alguien que haga una melodía solo, los otros dos los pongo a que lo acompañen, pero nunca dejo alguien ahí que se quede ni una velita ahí parado, porque en una presentación por ejemplo en privado o algo como un concurso, pues es como que... “ah, este man siempre el mismo que toca”. Entonces no, yo los pongo a trabajar a todos.

- Otros efectos

El uso de elementos como las aproximaciones con *glissando* en los trombones (del tipo salsero), las campanas que empezó a usar Ricardo Hernández y la utilización de voces a dos o tres octavas es relativamente común en el trabajo de los pelaos y aparece constantemente con la intención de sorprender tanto a público como a jurados de concursos, demarcando además estilos particulares de cada uno de ellos.

- Los porros cantados

Mención especial merece la creación de porros cantados, para lo que los pelaos retoman la propuesta de la generación anterior de componer porros con letra en la intención de entablar diálogos con la industria musical. Sin embargo, y observando que estos porros en forma de canción mantuvieron un mercado básicamente local por tratar sobre todo con temáticas asociadas al imaginario ganadero de la región, los pelaos ahora privilegian las letras en torno al amor en circunstancias variadas: el amor de pareja, de familia e incluso el de temática religiosa. Este giro bien puede enmarcarse en una necesidad de distanciarse de lo que ha sido construido como “local” en los términos de la dedicación ganadera de la región y que, por la misma razón, resultó ser una atadura que se torna en aburrición por considerarse parte de “lo mismo”. Pero es curioso que en ocasiones como los concursos de los festivales sigue siendo oportuno componer porros que hablan sobre la ciudad o el municipio que alberga el certamen, o incluso sobre el homenajead. No obstante, como he dicho ya, lo que se compone para los festivales, tiene la intención de ganar y muchas veces no la intención de trascender.

La auto censura

Finalmente, vale la pena regresar a la reflexión acerca de la tensión tradicional-armónico para observar sus dimensiones. Para empezar, me causa gran curiosidad observar la utilidad que ésta puede tener en un movimiento de auto-censura que se desprende de su propia consideración.

Una de las posturas que ronda el pensamiento de los pelaos, tiene que ver con un momento de freno posterior a la salida de la Universidad, de donde ellos reconocen que salieron, quizás, con demasiadas ideas. Por ejemplo, Luis Fernando Muñoz me lo explicó así:

Lo que pasa es que cuando tú sales de la universidad tú quieres y vienes sobrecargado de tanta información ¿sí? Y te das cuenta de que tu música no gira sino en torno a dos acordes y tú ves que la música puede ir más allá de esos dos acordes. Tú quieres tomar y hacer con la armonía cosas diferentes en tu música. Pero ya después de un tiempo tú te das cuenta pues de que... de que la música lo que la hace diferente a una de otra es su propia esencia.

En su comentario, el “tubero” -como se conoce a Luis Fernando-, hace evidente la autoevaluación que le permite la experiencia de haber pasado por la Universidad y la de enfrentarse al espacio de práctica con el que se encuentra en una relación diferente por ser ya un profesional. En ese momento, entonces, los músicos pueden sentir que “se pasaron de piña”, es decir, que exageraron con respecto a lo que se hubiera esperado de ellos, porque la respuesta de sus públicos (incluidos los jurados de concurso y los otros músicos) no es siempre tan amigable. En entrevista Yoel Ramos me comentó su experiencia:

Y empezaba a hacer arreglos, a hacer arreglos, y me pasaba de piña en algunas cosas porque a veces los hacía pensando... uno de pronto piensa en el nivel de lectura de lo que uno está haciendo en el momento pero no en el nivel de los instrumentistas que tiene atrás y eso es una falta grave... Bueno, de ahí aprendí pero hice unos arreglos que los monté.

Así pues, es interesante anotar que el tratamiento armónico se plantea como un asunto complementario al tradicionalismo de sus composiciones, haciendo manifiesta la idea de que “no se ha cambiado nada”. Pareciera, entonces, que todo lo demás –fuera de lo armónico- no se ha cambiado o, al menos, ha permanecido bastante cercano a una “práctica común” del porro. Sin embargo, a partir de sus acciones, es posible pensar que ellos consideran esa práctica común dentro del marco establecido por lo que hicieron los músicos de los años 80, en especial Ricardo Hernández, contrario al imaginario más común del colectivo que establece este modelo en unas raíces ancladas bastante más atrás.

Luis Manuel Guzmán me contó en una de nuestras entrevistas que una vez escuchó a algunos músicos mayores criticando a los pelaos:

“No, lo que pasa es que los universitarios” todo se lo cargan a los universitarios, “los universitarios hoy en día han cogido el porro y eso han hecho y deshecho con el porro”. Yo dije “pero espérate un momentico, ¿por qué tú dices eso?”, “no, por unos porros que eso... yo no sé, le meten unas cosas que no sé qué, y ese poco de cortes que no sé qué”. Yo le dije “te la voy a colocar fácil, es que con eso no comenzamos nosotros, ese es un legado que nos dejó Ricardo a nosotros, porque si tú te pones a analizar los porros de Ricardo, por ejemplo vamos a coger Amor y paz, desde que entra, entra con cortes [tararea y palmorea]”. Imagínate, eso es zipote arreglo y zipote vaina con la que arranca, de una y de patada.

Tal parece que este sentido común, entonces, se demarca a partir del rumbo que tomó la práctica de bandas en esas décadas, momento a partir del cual se bifurcó su trayectoria gracias al protagonismo de personajes fundamentales de los que ya hablé con detalle en el apartado sobre la Transculturación. Fabio Santos me comentó en entrevista:

De lo que es el maestro Miguel Emiro que es el músico que mantiene la banda muy tradicional, muy autóctona. El maestro Ricardo Hernández, una persona que logró pisar la academia y que en sus arreglos y en sus porros impregnó un estilo y una particularidad diferente del porro, los porros del maestro Ricardo Hernández son unos porros más académicos que los de la 19 de Marzo, por ejemplo. Entonces yo veo en el maestro Armando Contreras un porro no académico pero no un porro tampoco auténtico, sino un porro innovador.

Justamente, la banda 19 de marzo, y en particular su director Miguel Emiro Naranjo, representan uno de los caminos, el más atado a la tradición. Su intención, por ejemplo, de ejercer prácticas colectivas para la creación y siguiendo el estilo compositivo de los porros tradicionales de principios del siglo XX, es muestra de ello. Él me contó:

Yo dije “ya este porro [Río Sinú] no es mío, este porro es de todo el colectivo de la 19 de marzo. Yo soy el ideólogo, pero cada uno está poniendo partes aquí”... Había un entusiasmo en la banda, pero 1A. Entonces comencé a entender el porro pelayero. Es que tú miras, esto fue la iluminación que dios me mandó para el debate. Así nacieron todos esos porros pelayeros. Lo que pasa es que había músicos sobresalientes en esa época y se dedicaban a uno y al otro pero no, estos porros para poderlos interpretar como los interpretaban los ancestros, tiene que desprenderse de un poco de cosas. Primero de la autoría, segundo, de los signos, y tercero que haya un ambiente de armonía en todo.

Pero por el otro lado, los ya mencionados Ricardo Hernández, Armando Contreras y otros personajes de su época, marcaron el camino de la renovación, no solamente estableciendo un estilo particular en la música de sus propias bandas sino también abriendo una ruta que en adelante sería seguida por las generaciones siguientes. Rafael Pérez me lo dijo claramente:

Eso divide la música y de ahí en adelante todo el mundo empieza a mirar a la banda de La Doctrina, y todo el mundo empieza a buscar el estilo del maestro Ricardo Hernández... Empezamos allá a mirar también al maestro Armando Contreras cuando empieza a hacer sus porros palitaios a voces... Sí, porque los

porros tradicionales ya están hechos, entonces empezamos a mirar para este otro lado... entonces ya empiezan a buscar el estilo de los porros palitaios con sus partes de trompetas obligadas. Algunos los combinan, el maestro Miguel Emiro de pronto... se mete por esa línea pero él no deja su... él sigue con esa línea, el maestro Miguel Emiro siguió con esa línea.

Todo eso indica que los pelaos, quizás aún más por no haber conocido de primera mano a estos personajes por su temprana muerte, proyectan en ellos el germen de su herencia musical y toman de ellos no solamente elementos musicales particulares sino el gusto por el desarrollo de procesos de transculturación sonora que reproducen a partir de su legado. Por eso todos los pelaos con los que trabajé, sin excepción, nombraron durante sus conversaciones conmigo a Ricardo como uno de sus principales referentes al interior del sistema y como inspiración por muchas de sus hazañas, mientras que al mismo tiempo saben muy poco sobre los personajes de principios de siglo y sus estilos compositivos que son resaltados por investigaciones como las de William Fortich (2013) y son vistas con poco o ningún interés de su parte.

Mientras tanto, la labor de la banda 19 de marzo de Laguneta se observa como una supervivencia del pasado remoto, en cierto sentido anacrónica, y defendida por un músico que, a pesar de que tiene mucho reconocimiento tanto a nivel local como nacional, es advertido por los pelaos como un crítico acérrimo de sus intenciones. Sin embargo, de manera paradójica, el mismo Miguel Emiro ha aceptado durante la última década los aportes de su hijo Juan Gabriel quien, ya graduado de la Universidad, dice que le ha “corregido” algunas cositas a la banda (sobre todo ciertas construcciones de voces), e incluso ha dirigido sus últimas grabaciones.

Reflexiones sobre lo sonoro

Pese a todos los ejemplos que he mostrado aquí me resulta imperioso anotar que, muy a pesar de que los pelaos expresan de manera convincente que les gusta explorar las posibilidades armónicas para trabajar el Porro, he observado que el afán de densificación armónica no abarca la totalidad de su trabajo. Además, para propósitos específicos no representa una necesidad y para efectos particulares incluso prefieren su ausencia.

Es el caso, por ejemplo, de la mayoría de sus porros tapaos inéditos, en los que la sección del Mambo utilizada para que un instrumentista improvise suele dejarse con la armonía más básica de Tónica-Dominante con el fin de que el improvisador se sienta cómodo. Lo mismo sucede con las secciones de Bozá en los porros palitaios que, como he dicho ya, se considera la más “sabrosa”.

Pero de igual manera, en búsqueda de satisfacer sus gustos personales, de lograr una aceptación más segura por parte del público local o incluso de los concursos, los porros en su completa estructura pueden prescindir sin problema del uso de progresiones armónicas diferentes y de acordes densos, privilegiando la construcción correcta de las voces y otros aspectos, como lo melódico. Por ejemplo, Jhonatan Hoyos, al mostrarme uno de sus porros me decía “es un porro lo más de tradicional, melódico sin tanto problema”. También Luis Fernando Muñoz hablándome de uno suyo expresó “esos acordes son muy sencillos, por ejemplo, si te das cuenta, este de aquí del final es un acorde sencillo... no tiene tantas tensiones, ni tiene... y como para no salirme de lo tradicional... sí, son sustituciones simples, de pronto”.

Por eso, y al mismo tiempo que los pelaos afirman que “el porro da para mucho más”, se hace cada vez más evidente su capacidad para trabajarlo de maneras diversas según sus propios intereses y con una consciencia clara de los espacios en los que su música se inserta. Es por ello que el análisis de lo que sucede en la armonía me permite observar una búsqueda de acceso a diversos espacios que se presentan, al menos, en tres tendencias.

La primera tiene un rumbo hacia el consumo local y tiene como particularidad el uso más apegado a la progresión tradicional de Tónica-Dominante. La segunda se dirige a la posible entrada a los circuitos comerciales, aunque también ha demostrado una buena recepción en el entorno local. Allí podemos enmarcar, además de lo anterior, el uso de progresiones armónicas diferentes, en especial inspiradas en canciones tipo balada y en ocasiones enmarcadas en los porros cantados de letra romántica. Finalmente, hay una intención de acercamiento al ámbito académico que se enmarca, quizás, en lo que han llamado *porro para escuchar* y más aún en la categoría de *porro para músico*. Estos porros tienen la tendencia a ser aún más densos armónicamente, moviéndose hacia el uso de progresiones

poco predecibles o cambios tonales y de construcciones mayores a la triada, sumando a ello la utilización de cortes y de construcciones formales más complejas.

Todo lo anterior me lleva a plantear algunas consideraciones finales. Por un lado, lo observado me ayuda a confirmar la posibilidad cada vez más consciente que tienen los pelaos de trabajar con su música de maneras diversas, con límites que son puestos tanto desde la propia naturaleza de la armonía tonal, como desde su experimentación y también desde la censura que les provocan los diversos espacios en los que se interesan por insertar su música, pero siempre atados a unas referencias que los obligan a beber de una tradición, y a nombrarla.

Pero, por el otro lado, la constante oposición de lo armónico con respecto a lo tradicional, deja ver una necesidad de distinguir su práctica de la de otros. Una actitud que nace como respuesta a las críticas que merece su trabajo desde muy variados espacios y que, a partir de la tensión, destaca la novedad como aporte. En este sentido, la necesidad de auto nombrarse como irruptores representa también un momento culmen de su trayectoria en el que han logrado, efectivamente, tomar control de las prácticas de las bandas más importantes en el departamento de Córdoba a partir de sus roles como instrumentistas, compositores, arreglistas y docentes, llevando consigo todo un complejo de prácticas sonoras que nos dicen mucho acerca de su interés por socavar los lugares subordinados en los que las personas de su gremio habían permanecido durante décadas a partir de una especialización en los saberes que es validada muy especialmente desde el ámbito educativo.

¿Y qué está sucediendo *con* la música?

El cuerpo: la compostura, el vestido y el baile

Recuerdo que la primera vez que fui al Festival Nacional del Porro, hace diez años ya, mi papá me dijo que una forma de reconocer a una banda “cachaca”⁵⁰ (es decir, del centro del

⁵⁰ Como ya había mencionado, el término “cachaco” se usa para denotar a las personas de la zona centro andina de Colombia, diferenciándolas de manera contrastante con los “costeños” propios del Caribe.

país) era ver la forma en la que bailaban. Con el pasar de los años comprobé que efectivamente la mayoría de los señores de las bandas locales, mientras tocaba, pasaba la mayor parte del tiempo sin moverse de su lugar y con poca o ninguna expresión facial ni corporal que pudiera ser leída como algún signo de goce, tal como el que uno esperaría de parte de los costeños, siempre dibujados con el estereotipo de gente alegre y parrandera. Por supuesto, la disposición de los cuerpos en escenario podía ser contrastada con una postura más relajada fuera del escenario, lo que me hizo entender, a partir de la experiencia etnográfica, que estos señores desarrollaron su ejercicio en ambientes en los que su presencia no era objeto de miradas por parte del público, que estaba más interesado en bailar que en mirarlos pues, además, los escenarios no estaban dispuestos para tal cosa. Por su parte los pelaos que, como he dicho ya, crecieron como contemporáneos del Festival Nacional del Porro y otros escenarios similares, han desarrollado una conciencia de su presencia en el escenario un poco diferente, que se alimenta además de las experiencias que observan en otras agrupaciones como las orquestas de baile. Quizás el más indicado para hablar de ello sea Jhonatan Hoyos, clarinetista que es muy reconocido por ser virtuoso en su instrumento, pero también por haber sido uno de los primeros que se animó a bailar y animar a otros músicos a hacerlo en el escenario. Así me habló del tema:

Lo que pasa es que eso es lo que le falta a nuestras bandas folclóricas. Si nosotros no empalmamos lo que es el sentir la música... bueno, tocar la música más sentirla o por consiguiente mostrar una expresión corporal, estamos fritos. Porque tú misma que estás allá en México tú te das cuenta que la banda del Recodo hacen su espectáculo ahí, llevan su cantante y los músicos bailan, exactamente, el de la tuba da la vuelta, tira esa tuba pa' arriba, yo me doy cuenta porque yo también veo videos, miro, escucho, hacen como el show. Pero aja, o sea, creo que eso nos falta o les falta a algunas bandas folclóricas. De pronto ellos dirán "no, eso pa' qué", no, eso sí tiene su valor entre la gente porque oiga, ellos también necesitan que los motiven para salir a bailar, salir a disfrutar la música ¿por qué? Porque son músicas para este caso populares, músicas de jolgorio, música de fiesta, ya si vamos a tocar una cuestión clásica ya es una cuestión más somera, más pasiva ¿sí me hago entender?

Muchos de los pelaos concuerdan con él y por eso efectivamente las bandas han empezado a hacer algunas propuestas al respecto, aunque no siempre es fácil hacerlo por la postura fija que tienen los micrófonos de estos escenarios. Sin embargo, hoy en día es común ver

por ejemplo a los trompetistas que se ponen de acuerdo para moverse sincronizadamente en los momentos en los que no deben tocar. También he llegado a ver iniciativas similares por ejemplo en fandangos o corralejas, ocasiones en las que sin tener que estar amarrados a un micrófono resulta aún más libre el movimiento. Todo esto se hace más necesario, según ellos, debido al carácter instrumental de la mayoría de su música pues, en otras agrupaciones resulta más sencillo que los cantantes se encarguen de la animación.

Pero la presencia de los cuerpos se hace visible en otros momentos, no solo cuando se está tocando. Luis Manuel Guzmán, director de la Banda Nueva Esperanza de Manguelito, me ha contado por ejemplo el trabajo que ha tenido que hacer para enseñarle a los músicos que cuando van a tocar una fiesta privada no tienen que esconderse sentándose en el último rincón de la casa o incluso afuera de ella en condiciones incómodas. Esta enseñanza, por supuesto, ha sido también difícil para quienes contratan a las bandas, que estaban acostumbrados precisamente a eso en una dura relación de marcado acento clasista. Así, la negociación que han tenido que establecer para darle a su presencia un lugar digno en la configuración espacial -negociación que había sido ya iniciada por contados músicos de generaciones anteriores- concuerda con la solicitud de un reconocimiento de su trabajo como legitimador de su condición de ciudadanía. Pero al mismo tiempo, el permiso para compartir estos espacios depende de un tipo de comportamiento que se considera adecuado, el cual implica, de este lado, acallar al cuerpo en impulsos como, por ejemplo, acaparar la comida cuando se las ofrecen o hacer ruidos innecesarios.

Así pues, hay todo un trabajo de adecuación en las técnicas corporales tanto dentro como fuera de los escenarios (y además en cada escenario en particular) que sugiere la determinación de unas formas correctas de comportamiento que por un lado enfrentan la necesidad de ponerse a la altura de lo que se espera de ellos en tanto trabajadores y al mismo tiempo mantienen una idea de llegada ideal en el equiparamiento con otras prácticas en las que la presencia escénica resulta vital.

La remuneración económica

Este aspecto, que he nombrado ya en varias ocasiones a lo largo de la tesis, tiene un elemento clave en la relación entre capital económico y estándares de calidad que se construye con el sentido común puesto en el capitalismo global. Es por ello que los pelaos están convencidos de que su trabajo, por estar mayormente calificado, debería recibir una remuneración más alta que la de otros que, por ejemplo, no han recibido instrucción musical formal.

Esta relación directa entre la posesión de un conocimiento validado y la aspiración por conseguir mayores recursos económicos en retribución, es una clara evidencia de la importancia que ha tomado el proceso de profesionalización y de lo que ha significado, en particular, la búsqueda de validación de saberes a través de una cualificación que implica el reconocimiento de cierto grado de carencia que debe completarse por medio de la educación.

Sin embargo, la respuesta del mercado laboral no es tal. Lo que se observa en general es un deterioro cada vez mayor de las tarifas que reciben los músicos, tanto jóvenes como mayores, quienes además continúan trabajando juntos en agrupaciones que no siempre se diferencian unas de otras en términos de calidad sino más bien por la cantidad de capital simbólico que han ganado por ejemplo en los concursos. Sin embargo, esto no opaca los intereses de los pelaos quienes se mantienen seguros de que su trabajo debería ser mejor reconocido.



Imagen 32. Clarinetistas de la banda 13 de enero de Canalete

El uso de artefactos tecnológicos

La tecnología, en general, resulta ser uno de los elementos más nombrados en las teorías de la juventud para demarcar quiebres en los comportamientos de las nuevas generaciones (Feixa, 2014), asociándolas al uso continuo de aparatos como celulares y computadores y de herramientas como las redes sociales. Este uso hace posible, sin duda, el acercamiento –virtual- con personas y músicas de lugares espacialmente alejados, lo cual constituye un interés para los jóvenes músicos de banda. Sin embargo, también hay aspectos que resultan interesantes para el caso particular.

En el sistema musical, quizás el aparato más significativo en el desenvolvimiento de una transformación haya sido el computador, y particularmente el software *Finale*, con el que los músicos de banda se han acostumbrado a trabajar desde más o menos el inicio de la década del 2000. Por ello, la mayoría de los músicos mayores tuvieron que aprender a usarlo ya durante su mediana edad y en la etapa anterior escribían a mano, mientras que casi todos los jóvenes empezaron a hacer arreglos y componer directamente en él.

El reemplazo del computador como herramienta sobre la escritura en tinta y papel no solamente significa, para los músicos en general, un ahorro de tiempo sino que además demuestra una transformación en las lógicas que hacen parte del proceso creativo y de

montaje de las piezas musicales. En particular, la posibilidad de escuchar lo que se escribe durante el proceso mismo, se traduce en un tipo de control sonoro que hace viable trabajar completamente en partituras de uso prescriptivo, con una eventual densificación de los recursos y una comprobación inmediata de su pertinencia. El uso cada vez más obligado de la partitura en los procesos de montaje, además, es muestra de una incorporación procedimental que incluye por ejemplo la incorporación de letras de ensayo, de indicaciones de matices y de estrictas descripciones de las repeticiones para la estandarización formal.

Pero de la misma manera, la utilización de esta herramienta funciona para obtener imágenes sonoras con las cuales los músicos estudian de manera individual y también colectiva, con la seguridad de combinar el ejercicio de lectura con el de imitación sonora, herramienta que venía siendo utilizada décadas atrás con las grabaciones. Hernán Contreras así me lo dijo en una entrevista:

Hoy día, mira que hoy día “no, maestro, mándemelo por WhatsApp”... “no, maestro, solamente escriba el solo y lo pasa a pdf, lo pasa al teléfono y me lo manda por WhatsApp que ya yo lo toco enseguida, y si quiere me manda el audio por WhatsApp también” y no, seguro. Y ya, y al momento yo escribo y eso... entonces “ya te hice el solo, ahí va el pdf y ahí va el audio, por si te enredas en una parte, escucha”. Al rato te están tocando entonces te regresan “mire, ya”.

Así, no solamente el computador sino otros aparatos y herramientas hacen posible en la actualidad un flujo de información ágil y seguro, gracias al cual también se hace efectiva la continua comunicación entre las personas del gremio para compartir grabaciones y transcripciones, además de todo tipo de anécdotas y discusiones en torno a su práctica.

Pero aún a pesar de que los pelaos no son los únicos que utilizan estas herramientas para componer y arreglar, sí son los protagonistas de su presencia, por lo cual se les puede vincular en ocasiones con una suerte de superficialidad que bebe del supuesto de que lo que se hacía “a mano” quedaba mejor, por tener un tinte de autenticidad en el esfuerzo. El señor Dagoberto Contreras, de Chochó, comentó:

Ahora es más fácil porque está el internet, está el computador... antes estudiaba uno pero así con el director, ahora cualquier muchacho nuevo ya es director porque ya tiene idea del internet y todo eso está ahí.

El reemplazo generacional

Uno de los aspectos que en lo personal me preocupa es la observación de una toma de espacios por parte de los jóvenes en reemplazo de los músicos de mediana edad y mayores. Y es que, efectivamente, y no solamente en la dirección de las bandas, los jóvenes han empezado a ocupar lugares de los músicos mayores. Esto, como podemos intuir, suele ocurrir por su muerte, pero también porque aquellos se retiran o sus directores prefieren reemplazarlos para tener mejores desempeños en las bandas.

Así, en general se piensa que un joven tiene la capacidad de elevar el nivel de una banda por tener una mejor técnica instrumental, una posibilidad registral más amplia y, además, una actitud más abierta al cambio. Y esto sucede aun cuando el joven en cuestión no sea profesional o esté en camino de serlo, solo por la filiación generacional que de cualquier manera lo vincula a un aprendizaje más apegado al modelo de escuela. Por ejemplo, Luis Manuel Guzmán, me comentó lo siguiente respecto a la banda Nueva Esperanza de Manguelito:

A veces yo quisiera implementar más cosas pero por lo que manejamos no puedo implementar por la capacidad de los músicos. Porque acá bueno, la cuerda de bombardino me responde, la cuerda de trombones tengo uno que responde... pero los otros dos pues... [él] me lleva a los otros dos... En las trompetas en la actualidad sí puedo implementar, la cuerda de trompeta son muchachos nuevos, puedo implementar lo que quiera. En los clarinetes no, son señores veteranos, apenas tengo uno nuevo. Entonces no puedo implementar lo que yo quiero⁵¹.

La intención de reemplazo contrasta entonces con la capacidad de los directores para escribir específicamente para los músicos que integran sus bandas y esto sí es definitivamente una herencia de la manera en la que se han desempeñado los maestros a lo largo de la existencia de las bandas pelayeras.

⁵¹ Por la naturaleza de la enunciación y la privacidad de los implicados he decidido omitir los nombres.

Por otra parte, el respeto hacia los mayores y en particular hacia los músicos es indiscutible, sobre todo en el caso de aquellos que fueron sus maestros y los que continúan vigentes, a quienes suelen apelar para recibir consejos e indicaciones, de manera paralela a los que reciben por ejemplo de parte de los profesores de la Universidad.

Para retomar

A lo largo de este capítulo he mostrado algunas de las tendencias que se consideran novedosas y que los pelaos han adoptado en su práctica con una intención que, lejos de ser radical, se preocupa por retomar elementos que ellos mismos consideran fundamentales para del porro. La irrupción de una nueva estética que se relaciona directamente con “la academia” resulta muy visible y constituye uno de los aspectos más nombrados tanto por quienes defienden como por los que critican a los pelaos. Al respecto, Rafael Pérez me dijo que

... ya ahorita los jóvenes están mejor preparados musicalmente. Ha llegado la academia a las bandas, de ahí que se están dando tantos cambios... pero para mí son bien. O sea, son cambios positivos, porque las bandas siguen siendo todo lo tradicional que tú quieras, pero con un toque un poco más moderno y como que más académico.

Así, el intenso desarrollo de la armonía tonal con tendencia cromática, la densificación de recursos y una preocupación cada vez más evidente por asuntos de afinación y de utilización de matices, resultan vitales para la construcción de un estilo que se convierte en tendencia, ya no solamente entre los jóvenes sino también de manera general en el sistema a partir de su ejercicio como directores e intérpretes en la mayoría de las bandas y también de lo que otros músicos y directores de la generación mayor declaran estar aprendiendo con ellos.

La transformación, por otro lado, se concreta en situaciones que acompañan el ejercicio sonoro y que se relacionan casi siempre con la búsqueda de un mejor estatus social tanto para los músicos como para la música avanzando en categorías que, como he demostrado, se asientan en construcciones jerárquicas. Mientras tanto, resulta preocupante que la banda como proyecto empresarial de dedicación laboral es abandonada por los pelaos que

son profesionales, quienes encuentran en ella una actividad de disfrute y, quizás, de remuneración económica secundaria, mientras que su ocupación laboral debe centrarse en otras cosas que sí les otorgan cierta estabilidad económica.

Así, un movimiento fuerte y convencido hace protagonistas de la transformación a los peaos que han tomado la vocería y que se constituyen en líderes gracias a una posición privilegiada que les otorga haber sido validados muy especialmente gracias a su paso por la Universidad lo que, al mismo tiempo, les permite una independencia socioeconómica de la actividad laboral en las bandas.

La estrategia anfibia: operando la sofisticación.

Discusión y conclusiones

A lo largo de esta tesis propuse un recorrido por un fenómeno que fue finamente construido para lograr una reflexión suficientemente profunda y compleja que diera cuenta de las formas que ha tomado una transformación protagonizada por una generación particular en las prácticas musicales de las bandas pelayeras. Desarrollé la tarea a partir de mi experiencia vital que se nutre de un ejercicio etnográfico y contiene fuertes dosis de emocionalidad desde la posición privilegiada de quien está inmersa y rodeada de relaciones afectivas con las personas que constituyen la disputa.

Así fue como, partiendo de un planteamiento teórico conceptual que se sostiene en el pensamiento decolonial, y a la vez tiene la intención de aportarle, propuse observar la rigidez emanada del panorama diádico propio de la construcción discursiva moderna y planteé desde allí la posibilidad de estar ante una estrategia particular liderada y protagonizada por los pelaos que son señalados como irruptores. Así pues, con ayuda de los estudios de performance, inicié el análisis de los canales que posibilitaron dicha transformación y las formas en las que estos se conjugaron en un entramado, para hacer visibles los caminos que han tomado las iniciativas de diversos músicos que son protagonistas del proceso. Me propuse observar también las estrategias que ellos han adoptado para dar lugar a nuevas configuraciones de su subjetividad aprovechando los espacios que desde allí se han abierto, destacando algunas características generales que pueden dar cuenta de las formas en las que los diferentes canales se superponen para dar lugar al establecimiento de un quiebre generacional.

En este apartado final me interesa proponer la posibilidad de observar a través de este objeto una respuesta que se funda desde la otredad en un lugar particular de la herida colonial y busca desestabilizar mientras juega con el propio lenguaje de la dominación. Para este propósito, retomo la discusión iniciada por Bauman y Briggs (2004) y retomada por Ana María Ochoa (2012) en torno a las epistemologías de la purificación.

Bauman y Briggs (2004) plantean que para Latour la operación fundante de la modernidad consistió en establecer la distancia entre sociedad y ciencia, lo cual derivó en una organización temporal jerárquica. Es decir, desde allí se establecieron el pasado y el futuro como formas de una asimetría moderna, a partir de la cual podrían plantearse las distancias. Allí, pues se establece la tradición como forma de discurso que es diagnóstico del pasado (p. 10).⁵² Sin embargo, para ellos, Latour no alcanza a notar que antes de esa operación, se hizo necesaria una purificación en el lenguaje que estableció un tipo de discurso naturalizado como neutral, y desde el cual se desacreditó a los otros, que son, como bien lo plantea, la gran mayoría. Fue esa operación, pues, la que posibilitó la separación de la ciencia respecto de la sociedad, y encumbró a lo científico conceptualizado desde la naturalidad de un lenguaje legitimado. Esta acción de purificación se enmarca en unas epistemologías que, para los autores, son responsables del establecimiento de las distancias y producen una evidente inequidad.

Por su parte, Ana María Ochoa (2012) retoma la discusión direccionada específicamente hacia la esfera pública aural en Latinoamérica, y desafía lo planteado por Bauman y Briggs. Para ella, más bien, “el acto de purificación de lo sonoro es realmente forjado con innumerables posibilidades de articulación e interpretación política a menudo más allá de aquellas que entextualizan el objeto sonoro en sí mismo” (p. 399)⁵³. Y con esto se refiere, básicamente, a sucesos como el sorprendente reestablecimiento de ciertas formas de folclorismo que dan sentido a diferentes músicas a partir de situaciones como el establecimiento de conexiones con territorios específicos, para construir así nuevas formas de participación en la esfera pública a través de operaciones que, incluso, se aprovechan de la acción purificadora.

⁵² Latour plantea que nunca fuimos modernos, porque nadie logra esa purificación y en su lugar, más bien, proliferan los híbridos, que en cualquier caso solo alcanzan a resaltar la existencia de las entidades puras como figuras paternas, constituyéndose en últimas en una metáfora (Bauman y Briggs, 2004, p. 5).

⁵³ I would suggest rather that it is the opposite: the act of purification of the Sonic is actually wrought with innumerable possibilities of political articulation often beyond and above those that entextualize the sonid object itself.

Más aún, la colombiana se refiere a prácticas de recontextualización realizadas por folcloristas y por la industria musical que, en definitiva, constituyen transculturadores validados. De alguna manera, pues, los sujetos de la transculturación (los folcloristas y la industria musical), que “o bien promulgan o interrumpen esas prácticas de purificación” son validados en tanto acceden desde el lenguaje legitimado a ciertos objetos a partir de su entextualización, es decir, del recorte y extracción de elementos para ser reutilizados en nuevos productos sonoros. Su acción, pues, se convierte en hibridación, que es para ella “menos una transformación de la tradición... que una materialización, a través de múltiples prácticas de transculturación, de lo tradicional/moderno para construirla como permanentemente inagotable” (2012, p. 399).

Pero, como expresan Bauman y Briggs (2004), “no es el estatus ontológico de las formas supuestamente ‘puras’ lo que nos interesa aquí, sino más bien el trabajo epistemológico de purificación y la vulnerabilidad concomitante de las construcciones puras y encerradas de las relaciones hibridadoras”⁵⁴ (p. 5). Lo “puro”, pues, se constituye siempre en un nivel idealizado, y lo híbrido parece ser la norma, más que la excepción. Sin embargo lo puro, en tanto ideal, se mantiene como paradigma.

Así pues, la materialización híbrida, que es característica de lo propuesto en esta tesis, se enmarca en lo que he decidido llamar las epistemologías de la sofisticación. El término sofisticación tiene varias acepciones interesantes. Por un lado, se relaciona con artificialidad o falsedad, y por el otro con elegancia y refinamiento, así como también con complejidad. Y es que el acto de sofisticar tiene que ver acá con lograr unos niveles máximos de experticia, refinarse, hacer con elegancia, con solvencia, hacerse dueño y dominar un lenguaje purificado para retorcer desde allí la lógica purificadora y contaminar, difuminar, o de alguna manera falsear el discurso y así hacer de la distancia un continuum en el que se puede transitar para producir nuevos híbridos que exceden la pretendida pureza.

⁵⁴ But that is just the point: it is not the ontological status of supposedly “pure” forms that interests us here, but rather the epistemological work of purification, and the concomitant vulnerability of pure, bounded constructions to hybridizing relationships

Durante este ejercicio, en primer lugar pude observar que la intensificación de un proceso de transculturación sonora durante los años 80 respondió contundentemente al espíritu restrictivo que impulsó el Festival Nacional del Porro en un círculo anidado en un ideal folclorista y que sería la pieza clave para instaurar en los músicos el deseo por tener cada vez mayores y más profundos contactos con otras esferas musicales, trayendo consigo una avalancha de elementos que entonces se consideraron ajenos pero que poco a poco empezaron a tener lugar en su práctica. De esta manera, al mismo tiempo que restringió, el Festival dio un importante impulso a la creación, que había estado estancada durante las décadas pasadas. Así fue como el movimiento creativo dio lugar a una lenta negociación, que aún no termina, y que propuso una modificación profunda en lo procedimental asentada de manera primaria en una tendencia a la estandarización melódica por medio de la utilización de voces homofónicas en las cuerdas instrumentales de la banda. Pero por otra parte, también tomaría protagonismo la concepción de compositor único que hizo frente a la creación colectiva propia de los procesos compositivos de principios del siglo XX, que había sido –y sigue siendo- descrita como elemento fundamental por parte de investigadores locales.

Como he dicho, en este asunto el giro más evidente se dio en términos de la posibilidad de circulación de ciertos músicos destacados hacia otras músicas, situación que no fue novedosa pero que se presentó en ese momento con una fuerza particular, con el resultado implícito de una intención de emulación por parte de los jóvenes de nuevas generaciones que desde entonces buscaron un éxito a nivel económico en las salidas hacia otros géneros musicales de circulación comercial.

Así, la astucia contenida en un continuo regreso a las bandas por parte de quienes desde los años 80 empezaron a encontrar mejores oportunidades de trabajo en grupos musicales de géneros mejor valorados en términos económicos, ha hecho posible que a lo largo de estas décadas no solo se mantengan vigentes las prácticas de transculturación sonora sino que, sobre todo, los músicos de banda se hayan sentido capaces de trascender la idea de exclusividad en su ejercicio musical propia del folclorismo que los ha designado. Uno de los mejores ejemplos es cómo desde allí ha sido posible desafiar las rígidas (e inútiles) reglas

de concurso impuestas en los festivales que son siempre rotas de maneras sigilosas pero contundentes.

Por otra parte, hablé de la llegada de los entes estatales encargados de Cultura a la región durante los años 90 como un primer reconocimiento de lo que en cuestión de bandas estaba ocurriendo allí, cosa que en la capital del país y particularmente al interior de las instituciones no había ocurrido. La implantación de un modelo con un interés primario hacia la cualificación resultaría sin duda el aspecto clave de esta presencia, aspecto que no solamente dejaría el germen del interés por iniciar un paulatino proceso de validación del conocimiento sino que además, y esto es quizás lo que más me interesa, plantearía una escala de valoración en la que los músicos de banda de la región fueron comparados con otros de ámbitos sinfónicos o académicos, por supuesto con resultados favorables para los últimos.

Así pues, un tipo de gobernanza ejercido desde el poder estatal central y observado desde el ejercicio de instrumentalización de políticas públicas, se convierte en ejemplo de una jugada de direccionamiento que, a pesar de no haber sido del todo aceptada al principio, permitió la comprensión por parte de los músicos de lo que se esperaba de ellos desde el ideal profesionalizante del país instalando, al mismo tiempo, una sensación de rezago. Pero esta comprensión tardaría poco en transformarse en respuesta desde la evidente preocupación por acceder al diálogo.

Por eso propuse también ver con detalle la acción del programa de licenciatura en la Universidad de Córdoba, que fue nombrado repetidamente a lo largo de esta tesis, y las formas en las que se ha convertido de manera inequívoca en la margen que traza la diferencia sustancial para separar de manera contundente a la generación de la que hablé. Al mismo tiempo, resultó ser muy dicente que el programa al que me refiero tuviera como particularidad una cercanía vivencial con los intereses de sus estudiantes, así como con sus repertorios y en particular con su desarrollo como músicos de banda. Quizás lo más interesante sea el hecho de que resulta ser un programa universitario que no ha tenido que luchar contra viejas costumbres en la educación musical por ejemplo para insertar en sus espacios repertorios que en otros lugares todavía hoy son negados.

Sin embargo, la instalación de ese programa toma en el problema una importancia vital por hacer posible el dominio del lenguaje propio del conocimiento legitimado en la tradición eurocéntrica desde un lugar como la universidad que es, sin duda, el ecúmene del conocimiento moderno y el nicho del punto cero (Castro-Gómez, 2007). Así, en una doble operación, el programa hace posible el acceso a un tipo de lenguaje autorizado y al mismo tiempo legitima lenguajes otros a partir del otorgamiento de títulos universitarios a sujetos que no son partícipes “puros” de su lógica, albergando, además, esos lenguajes en sus espacios académicos.

Así fue como, en la tercera parte de la tesis, pude observar las prácticas actuales de los pelaos y analicé en detalle aquello que resulta ser nombrado como novedoso, dirigiendo mi análisis a lo que ha sucedido por un lado *en* la música y por el otro *con* ella, para así dar pie a una reflexión que dio cuenta de su efecto performativo. Pude ver que, efectivamente, en el Porro de los pelaos hay transformaciones importantes que incluyen la insistencia en la estandarización melódica, la incorporación de cortes rítmicos y, muy especialmente, la densificación y complejización del tratamiento armónico. Por el otro lado, la búsqueda de un lugar mejor en la escala social que implique una valoración real de su trabajo se mantiene en una situación ambivalente, pues al tiempo que avanza –aunque lentamente- en términos de reconocimiento, refuerza el abandono a la banda como fuente principal de ingresos en tanto que no logra erradicar la obtención de ganancias cada vez más bajas derivada de la amplia competencia. No obstante, todo esto tiene sentido en medio de una meticulosa especialización que permite a los pelaos hacer Porro en estilos variados que dependen esencialmente de la ocasión para la que trabajan.

Así pues, a partir del análisis que hice en esta tesis pude en primer lugar evidenciar que los pelaos, si bien son los protagonistas de la transformación, están inmersos en un proceso que inició varias décadas atrás y que han decidido continuar aprovechando sus propias trayectorias. En el fondo comprobé que la existencia de esa transformación se concreta en las acciones de unos sujetos que están haciendo algo mientras hacen música. Justamente, los pelaos están conformando-se como sujetos sociales, éticos y políticos a través de una afirmación que les permite desplazar los sentidos que los determinan en un efecto que es

observable a través de la línea derrideana que observa el efecto performativo de la reiteración (Derrida, 1968, 1994; Butler, 2002, 2007). Pero además, gracias a esa reflexión en este momento se hace posible plantear que desde allí están construyendo posibilidades para que otros (es decir, no solamente ellos como jóvenes, sino también los músicos como gremio profesional y las personas que junto con ellos se identifican en una unidad regional como la de las sabanas de Córdoba y Sucre) se conformen también como sujetos buscando lugares de enunciación que les permitan, idealmente, alcanzar una visibilidad que anhelan. La búsqueda no parece ser, entonces, individual y egoísta, sino más bien un camino de participación colectiva.

Así, si bien a grandes rasgos el proceso descrito se encarna en elementos que señalan una mejoría en términos de calidad musical que es medida a través de factores signados, efectivamente, por los supuestos que emanan de la validación del conocimiento musical a partir de las instancias universitarias, la lectura sería parcial si no toma en cuenta que la búsqueda de una mejoría en el hacer –y también en el ser, un ser colonizado- no tiene como interés un equiparamiento sino más bien una superación de las formas en las que han sido representados: una sofisticación para trascender. Esta decisión queda demostrada en la defensa de ciertos elementos que mantienen atada su práctica a unas condiciones que se afirman en la diferencia, mientras se acercan estratégicamente a los lenguajes que han sido legitimados para acceder a los entornos anhelados.

Por eso, aunque resulta difícil delinear un proyecto unificado en las acciones de los pelaos, es evidente que sus prácticas y discursos apuntan a una diversificación en las tácticas que han usado para dar curso a su interés de renovación. Allí lo interesante fue precisamente observar que los músicos que protagonizan el fenómeno, aunque por varias razones no casan con los perfiles más comúnmente construidos en los extremos de las relaciones duales propias de la estrategia discursiva moderna e incluso no constituyen uno de los sujetos preferidos de los pensadores decoloniales por no hacer parte de los que llaman “los condenados”, han optado por asumir la estrategia de estar *en medio*, lo cual se ha convertido en su mayor destreza, pues les permite ampliar la gama de recursos que tienen en sus manos y diversificar sus apuestas tomando así posiciones temporales. Aunque es

evidente que esta situación no está solamente supeditada a su decisión pues, como sujetos, son partícipes del mundo simbólico al que están atados, parece ser que la potencialidad de un estado intermedio les permite -e implica- un juego de entrada y salida, de movimiento permanente al interior de la tensión, en el que resulta posible acceder a lugares más diversos que los que tenían los músicos de generaciones anteriores.

Pero además, aunque a primera vista su búsqueda parecería estar encaminada únicamente a una visibilización tanto de su música como de ellos mismos en entornos que superan lo local, en la práctica esta búsqueda no ha tenido una respuesta suficiente, sus interlocutores parecen no estar definidos y sus movimientos tampoco parecen tener mercados que puedan dar esperanza a la intención. Por otra parte, lo que sí se hace evidente, es que el interés por reconfigurar las maneras en las que “la gente” -hablando particularmente de aquellos que conforman una continuidad dentro del público local- se relaciona con su música tiene una respuesta bastante más inmediata y constituye, en últimas, el centro de su preocupación.

Propongo, retomando el concepto de Fals Borda (Moncayo, 2009), pensar a los pelaos como sujetos-anfibios que se potencian, estatus que no solamente les permite construir caminos para dialogar en futuros posibles con diferentes esferas a las que les interesa acceder o con las que desean mantenerse en contacto, sino que además, y de manera prioritaria, les sirve para reforzar una relación de larga data utilizando tácticas que giran en torno a la consecución de un conocimiento experto y validado, el cual se impone con una fuerte presencia en su práctica actual. Así, la profesionalización encarnada en la búsqueda de calidad musical con relación a estándares translocales, y las relaciones cada vez más cercanas con músicos y músicas de geografías distantes o deslocalizadas, se convierten también en expresiones de una reconstrucción en la manera de concebirse y realizarse como músicos, es decir, de performarse, y en ese sentido de concebir la música y darle sentido en su vida, a partir de la figura del *Porro para la gente*.

Finalmente, esta estrategia que permite el soporte de las relaciones que he mencionado, tiene sentido de manera efectiva en un refuerzo afectivo que configura de manera esencial su preocupación. Reitero entonces que en la estrategia anfibia hay un componente

importante en la capacidad de superación de lo racional (y no me refiero con ello a una negación), aquello que ha sido separado del cuerpo en la lógica del logocentrismo y que en este caso toma un lugar prioritario pues se desmarca de otros caminos posibles en los que, siguiendo el curso de lo que podría esperarse de unas personas que han sido sistemáticamente excluidas, sería perfectamente posible un desgarramiento de las herencias locales en búsqueda de condiciones económicas mejores.

Pero lejos de buscar una distancia, la estrategia anfibia se constituye para los pelaos sentipensantes, para continuar con lo enunciado por Fals Borda, en un espacio para seguir dibujándose como sujetos dinámicos que son capaces de lidiar con la contradicción que supone, en un mundo posmoderno ya en crisis pero todavía fuertemente atado a la colonialidad del poder presentarse como sujetos cambiantes y dinámicos sin esconder su interés por mantenerse estrechamente atados a una tradición que los define por estar profundamente enamorados de ella y por depender, tanto socioeconómica como emocionalmente, del vínculo que ella les permite tener con su gente. Todo lo que hacen se convierte, entonces, en parte de una nueva técnica para mantenerse caminando en equilibrio en una posición que se mantiene en construcción, desde la que apelan a sus memorias, se evalúan, se reconstruyen y buscan ampliar sus horizontes.

Por eso la habilidad que ostentan los pelaos no es fruto de la casualidad. Por el contrario, surge de una estrategia anfibia muy bien diseñada que les permite tomar posturas diversas pero, sobre todo, apelar y actuar desde una composición tan emocional como racional, es decir, sentipensante. El anfibio, pues, es capaz de circular entre lenguajes y autorizar-se, nombrarse autorizado a través de su hacer para dar prioridad a la satisfacción de sus intereses.

A esto me refiero cuando hablo de operaciones enmarcadas en epistemologías de la sofisticación que se constituyen en una respuesta contundente al dominio colonial. Tan es así que su acción, al mismo tiempo que desafía la designación estaticista, también se mantiene en el límite por no ceder ante la norma de abandonar ciertas prácticas para entrar, por ejemplo, a espacios validados como el de la música comercial. Así, su música no accede (pues no pretende hacerlo) a un estatus purificado sino que se mantiene en un

estado anfibio. Y esta decisión, aunque en apariencia le cueste a los pelaos que su música no haya sido capaz de entrar con puertas abiertas al mercado de la *world music*, ni tampoco al de la música comercial, al mismo tiempo que sus técnicas no son del todo aceptadas en el ámbito académico, ni tampoco les merece la valoración social que desearían, es la responsable de una toma de postura política que les permite pararse con firmeza, ser sensibles ante sus mayores, complacer a quienes los rodean y, sobre todo, no darse por vencidos en la intención de ganarse la vida con lo que aman hacer. Estos pelaos, pues, no son jóvenes eternamente presentistas, ni derrotados por la infructuosa búsqueda de futuros soñados, quizás porque sus aspiraciones no son precisamente esas. Su interés se centra más bien en la posibilidad de abrir lentamente un camino que les permita vivir de su música, y no solamente a ellos, sino a su gremio en general. Vivir dignamente, con la comodidad necesaria para ver crecer a sus hijos.

Finalmente, no puedo terminar esta tesis sin reflexionar acerca de lo que este análisis me permite considerar en otras esferas, tanto con respecto a contextos similares de personas puestas en desventajas de todo tipo a nivel representacional y de adscripción identitaria, como también con respecto a la Etnomusicología como campo de pensamiento y espacio de construcción de posibilidades.

Con respecto al primer asunto, debo plantear que las epistemologías de la sofisticación son observables en muchos lugares de la herida colonial. Por eso considero esencial el ejercicio etnográfico de reflexión situada, que me permitió la desencialización de aquellos que, de primera mano, se consideran en desventaja, para así proponer la anfibiedad como estrategia reconociendo un tipo de agencialidad particular. De la misma manera, y reconociendo otros entornos similares, se haría posible ampliar la reflexión acerca de las formas que toman estas acciones en lugares que difícilmente han sido observados.

Por otra parte, considero que la entrada hacia la sofisticación requiere el acceso a un estatus que permita el dominio de los lenguajes legitimados y la autorización para explotarlos. En ese sentido, quizás el mejor ejemplo en este caso concreto sea el hecho de haber surtido una trayectoria capaz de validar al sujeto, que tiene su culmen en el paso por la universidad y que permite la validación de un conocimiento, y al mismo tiempo la adquisición de unas

herramientas que, en últimas, aportan el acceso a un estatus con posibilidad de retar: el adulto, el profesional. Este tipo de respuesta, entonces, resulta posible solo en la medida en la que los sujetos son autorizados por sus mismas acciones. Al respecto, sería interesante observar casos en los que la autorización se otorgue desde otras instancias diferentes a los lugares de validación del conocimiento. Por ejemplo, en la de los circuitos comerciales que albergan incluso aquello que Ochoa (2012) señala que es considerado “vulgar”, por no haber sido producido por transculturadores validados pero que, a pesar de ser combatido desde discursos oficiales, constituye una esfera de autorización por permitir proyecciones respecto de los públicos globales.

Así pues, observo que los actores de las epistemologías de la sofisticación son unos miembros particulares de la herida colonial, aquellos que, aunque parezca paradójico también son olvidados desde ciertas esferas. A esta estrategia se avocan, sobre todo, los “mestizos”, los híbridos, los que no pueden acceder a lugares de enunciación desde la explotación de la diferencia absoluta en términos étnicos, políticos, económicos, o de género. Esto justifica la preocupación por unos otros *otros*, y por lo que sucede en ámbitos micro en los que se juega la vida misma, siempre en la disputa por encontrar espacios de diálogo con lo que está más allá de la difusa frontera de lo propio.

Finalmente, quiero decir que para mí pensar en la exclusión como forma de operación del poder implica ya un juicio de valor y una postura política, observarla como lugar de enunciación “menor” -si no es que de no posibilidad de enunciación- justifica la preocupación por hacer visibles unas cosas que pasan casi siempre en la oscuridad de la naturalización; pero darle la vuelta desde lo conceptual con un componente fuerte de comprensión de unas lógicas del espacio micro es también una postura crítica. Por eso pensar la sofisticación desde la estrategia, como posibilidad epistemológica que responde a la dominación, es también un acto performativo. Es el ejercicio que desde aquí hago y que no tiene otra alternativa más que abrir otros caminos de posibilidad de continuar pensándonos, con la opción de mirarnos a los ojos y reconocer en nuestros caminos nuevas y diferentes formas de seguir caminando.

Así, observo la potencia de pensar en lo anfibio con relación no solo al objeto mismo sino a mi condición como investigadora y en general a la propuesta investigativa que aquí plasmé con la firme intención de exponerla como postura política. El anfibio entonces representa también la posibilidad de juego al interior de un discurso purificado de la modernidad y la intención de ruptura de las dicotomías que en ocasiones son incluso reificadas por la misma intención deconstructora en la intensa búsqueda de figuras suficientemente representativas de lo que se considera colonizado.

En ese sentido, haber propuesto una etnografía afectiva que, más allá de preocuparse por observar lo emocional pone lo afectivo como condición de contacto y como guía metodológica, resultó ser la clave que me permitió trascender la racionalidad del entorno académico en el que esta tesis se inserta, para permitirme transitar como anfibio en muchos niveles. Desde allí pienso por ejemplo que para los pelaos hablar conmigo fue también una posibilidad de hablar con un anfibio, de verse en el espejo y hacer de nuestros encuentros una oportunidad para proyectar su futuro.

Por eso, en mi propio ejercicio performativo, la exclusión se torna en enunciación desde una Etnomusicología comprometida con la necesidad de poner a dialogar no solamente planteamientos teóricos sino también y, sobre todo, personas. Esta Etnomusicología, entonces, es efecto de mi propuesta y a la vez causa de mi reflexión y se torna, desde allí, en parte de esa estrategia anfibia que sitúa mi trabajo en la vida misma.

Referencias

Abello, Alberto. (2007). Estudios del Caribe en Colombia. Entre la diversidad y la adversidad.

Revista brasileira do Caribe, vol. VIII (15), 267-281.

Adiós a Ricardo Hernández Ochoa. (5 de abril de 2002). El Meridiano de Córdoba.

Alegre, Lizette. (2015). Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la huasteca. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Música. Ciudad de México: UNAM.

Alegre, Lizette y Hernández, Oscar. (2019). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. Inédito.

Alviar, Maria José. (2018). El proceso de profesionalización en las bandas pelayeras: una observación desde las prácticas académicas en la Universidad de Córdoba. *En Memorias del Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*. Bogotá: Facultad de Artes – ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

_____ (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 pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia*. Tesis para optar por el título de Maestra en Música (Etnomusicología). Ciudad de México: UNAM.

Alzate, Alberto. (1980). *El músico de banda: aproximación a su realidad social*. Bogotá, Colombia: Editorial América Latina.

- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands. La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arango, Ana María. (2009) Oiga maestro... El que escribe gana. Entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes musicales locales. En Pardo, M. (ed) *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 232-251.
- Araújo, Héctor. (12 de junio de 2016). *Cifras de los festivales*. Recuperado de <https://www.facebook.com/haraujodiaz>
- Arias, Julio y Restrepo, Eduardo. (2010). Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas. *Crítica y Emancipación*, (3): 45-64.
- Arenas, Eliécer. (2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. En *Revista de la Facultad de Artes UPN*, No. 15. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/3680/3232>.
- _____ (2011). *Utopías de la educación musical en Colombia: Dilemas y conflictos de representaciones*. Actas del VI Congreso Nacional de Música – Medellín 2001. Recuperado de <http://eloidoqueseremos.blogspot.com.co/>
- Arfuch, Leonor. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis* 24, 245-254.
- Barake, Rafael; Barbosa, Carmen; Casas, María Victoria; Mora, Fernando; Rey, Jesús; Saavedra, Libardo; Yepes, Gustavo y Zuleta, Alejandro. (2003). *Parámetros de Contenidos y alcances para las prácticas colectivas de Coros, Bandas y Orquestas*. Informe presentado al Ministerio de Cultura. Inédito.

Bauman, Richard y Briggs, Charles. (2004). *Voices of Modernity*. Nueva York: Cambridge University Press.

Blau, Jnan. (2009). More than just music. *Sibetrans* (13).

Brito, Tatiana; Cardona, Marleny; Montes, Isabel Cristina, Vásquez, Juan José; Villegas, María Natalia. (2007). Capital humano: una mirada desde la educación y la experiencia laboral. En *Cuadernos de investigación*. Medellín: Universidad EAFIT.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

_____ (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Caïs, Jordi; Folguera, Laia y Formoso, Climent. (2014). *Investigación cualitativa longitudinal*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas.

Castaño, Paola; Nieto, Mauricio y Ojeda, Diana. (2005). “El influjo del clima sobre los seres organizados” y la retórica ilustrada en el Semanario del Nuevo Reyno de Granada. *Historia crítica*, No. 30, pp-91-114.

Castro-Gómez, Santiago. (2007). Decolonizar la universidad: La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. (2007). Prólogo. El Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro*

decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, pp. 79-91. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Cardona, Marleny; Montes, Isabel Cristina; Vásquez, Juan José, Villegas, María Natalia y Brito, Tatiana. (2007). Capital humano: una mirada desde la educación y la experiencia laboral. *Cuadernos de investigación* (56), 1 - 31.

Cayeros, Laura Isabel. (2015). ¿Puede hablar la juventud? Reflexiones sobre la subalternidad de la condición juvenil y sus trayectorias. *Noesis. Revista de Ciencias sociales y humanidades*, vol. 24, 116-128.

Colcultura. (1991). *La cultura en los tiempos de la transición*. Versión aprobada. Recuperado de <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/2552.pdf>

Consejo Nacional de Política Económica y Social. (2006) *Lineamientos para el fortalecimiento del Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Inédito.

Coltrane, Scott. (1998). La teorización de las masculinidades en la ciencia social contemporánea. *La ventana* (7), 7-48.

Corona, Sarah y Kaltmeier, Olaf. (2012). *En Diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa, S.A.

Cushman, Dick y Marcus, George. (1982). Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology*, vol. 11, 25-69.

- De Calvalho, José Jorge y Flórez, Juliana. (2014). Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. *Nómadas* (41), 131-147.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- DeChaine, Robert. (2002). Affect and embodied understanding in musical experience. *Text and performance quarterly*. 22(2), 79-98.
- Deleuze, Gilles. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Miguel Foucault filósofo*. Buenos Aires: Gedisa editores.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE. (sin fecha). Censo general 2005. Recuperado de <http://www.dane.gov.co/index.php/poblacion-y-registros-vitales/censos/censo-2005>
- Departamento Nacional de Planeación. (2008). *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Recuperado de https://spi.dnp.gov.co/App_Themes/SeguimientoProyectos/ResumenEjecutivo/1190001280000.pdf
- Derrida, Jacques. (1994). La différence. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 37-62.
- El Caribe, con inversión histórica en obras del sector infraestructura. (4 de julio de 2017). El tiempo. Recuperado en <http://www.eltiempo.com/economia/sectores/inversion-en-obras-de-infraestructura-en-la-costa-caribe-105274>

Escobar, Arturo. (2010). Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes. Popayán: Samava Impresiones.

_____ (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Fabian, Johannes. (2006). The other revisited. *Anthropological Theory*, 6(2), 139-152.

Falgueras, Ignacio. (sin fecha). *La teoría del capital humano: orígenes y evolución*. Universidad de Málaga. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/360031308/La-teoria-del-capital-humano-pdf>

Feixa, Carles. (2014). *De la generación @ a la #generación: La juventud en la era digital*. Barcelona, España: Ned ediciones.

_____ (2003). Del reloj de arena al reloj digital. Sobre las temporalidades juveniles. *JOVENes. Revista de estudios sobre juventud*. Edición año 7, No. 19.

Feixa, Carles y González, Yanko. (2006). Territorios baldíos: identidades juveniles indígenas y rurales en América Latina. *Papers* (79), 171-193.

Fortich, William. (2013). *Con bombos y platillos: Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería, Colombia: DomusLibri.

García, Luis Fernando y Urteaga, Maritza. (2015). Introducción. En: Dossier Juventudes étnicas contemporáneas en Latinoamérica. *Cuicuilco*, 22(62), 7-35.

Ghiardo, Felipe. (2004). Generaciones y juventud: una relectura desde Mannheim y Ortega y Gasset. *Última década*, No. 20, 11-46.

Gil, Enrique. (2009). Trayectorias y Transiciones ¿Qué rumbos?. *Reflexiones sobre la juventud del siglo XXI*, pp. 15-30.

González, Adolfo. (2003). *Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano*. Capítulo de memoria. XXVI Seminar on acquisition of Latin American library materials SALALMS. Cartagena.

Gómez, Sandra. (2018). Los discursos sobre joven y juventud: una revisión de las formaciones discursivas en las ciencias sociales en clave foucaultiana. *Tabula rasa*, No. 29, 245-276.

Green, Lucy. (2002). *How popular musicians learn*. Great Britain: MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall.

Guber, Rosana. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Hall, Stuart. (2010). ¿Cuándo fue lo 'postcolonial'? Pensar al límite. En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (págs. 563-582). Popayán, Colombia: Envió Editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar.

_____ (2003). ¿Quién necesita 'identidad'? En S. Hall , & P. Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

Hamburger, Alfonso. *Murió fundador de la Banda Juvenil de Chochó*. (15 de abril de 1996). El Heraldó.

- Haraway, Donna. (1995) Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, Oscar. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 28, No. 2, 242-270.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (Eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Lander, Edgardo. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO
- Latour, Bruno. (2005). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Lazzarato, Maurizio. (2006). *Los conceptos de vida y de vivo en las sociedades de control*. En: Políticas del acontecimiento. Buenos Aires: Tinta limón.
- López Cano, Rubén. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistemos* Vol. 2 (1)
- Lyotard, Jean-François. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Editions de Minuit.

Madrid, Alejandro. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Sibetrans* (13).

Maldonado-Torres, Nelson. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Meisel Roca, Adolfo. (1994). *Historia Económica y Social del Caribe Colombiano*. Bogotá: Ediciones Uninorte.

Mejía, Jaime. (1994). La educación superior en Colombia. *Revista de la educación superior* vol. XXIII (4), (92), 1- 33.

Mesa, Luis Gabriel. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de "músico profesional" en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Tesis para optar al título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Granada.

Mignolo, Walter. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

_____ (2002). *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal cuestiones de antagonismo.

Ministerio de Cultura. (2005). *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Manual-para-la-Gesti%C3%B3n-de-Bandas-Escuela-de-M%C3%BAsica.aspx>

_____ (2004) *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Recuperado de <http://www.victorianovalencia.com/pdf/pitosytambores.pdf>

_____ (2003). *Escuelas de música tradicional*. Inédito

Ministerio de Cultura. (sin fecha a). Cartografía musical/Músicas tradicionales/Eje Caribe Occidental/Banda pelayera. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3>

_____ (sin fecha b). Historia del PNMC. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/quienes%20somos/Paginas/Historia-del-PNMC.aspx>

_____ (sin fecha c). Colombia creativa. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/educacion-artistica/colombia-creativa/Paginas/default.aspx>

Miñana, Carlos. (2010). Políticas neoliberales y neoinstitucionales en un marco constitucional adverso. Reformas educativas en Colombia 1991-2010. *Propuesta Educativa* 34 (2), 37-52.

_____ (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *A contratiempo*, (11), pp. 36-49.

Moncayo, Víctor Manuel. (2009). Presentación. Fals Borda: hombre hicoitea y sentipensante. En *Orlando Fals Borda, Una sociología sentipensante para América Latina*, pp. 9-19. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores, CLACSO.

Naranjo, Miguel Emiro. (2016). *Bodas de oro de La internacional Banda 19 de marzo de Laguneta*. Montería: Gobernación de Córdoba.

Ochoa, Ana María. (2012). Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En Sterne, J. (ed) *The Sound Studies Reader* (pp. 388–404). London and New York: Routledge. Taylor & Francis group.

_____ (2005). García Márquez, macondismo, and the soundscapes of vallenato. *Popular music*. Vol 24(2), 207-222

_____ (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

_____ (2000). *El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*. En Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

Ochoa, Juan Sebastián. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 99-129.

Pacheco, Lourdes, (2003), *La juventud rural que permanece*. Ponencia presentada en el Seminario Internacional Virtual “Juventud rural en Centroamérica y México. El estado de las investigaciones y el desafío futuro”. Red latinoamericana de

Investigación en Juventud Rural, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
Guatemala.

Palermo, Zulma. (2014). Irrupción de saberes “otros” en el espacio pedagógico: hacia una “democracia decolonial”. En Borsani, M.E. y Quintero, P (comp.) *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

Pérez, Maya Lorena. (2008). *Jóvenes indígenas y globalización*. México D.F., México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Posada, Eduardo. (1998). *El Caribe colombiano: una historia regional (1870-1950)* Bogotá: El Ancora Editores.

Quijano, Anibal. (2014). *Textos de fundación*. Palermo, Z y Quintero, P. (compiladores). Buenos Aires: Ediciones del signo.

_____ (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Ed.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

_____ (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Lander, E. (editor). Buenos Aires: CLACSO.

Rama, Angel. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Rey, Germán. (2009). Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones. En *Compendio de Políticas Culturales*. Ministerio de Cultura.

Rivera, Silvia. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra rota.

Rufer, Mario. (2012). El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona y Olaf Kaltmeier *En Diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa, S.A.

_____ (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y sociedad*, 14(28), 11-31.

Said, Edward. (1978). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

Salazar, Robinson. (2008). Lecturas tres de agosto. Lecturas organizadas de la información obtenida de los medios de contrainformación, selección de periódicos y revistas especializadas y sitios de internet de perfil académico y político. Recuperado de http://www.insumisos.com/lecturas/LECTURA_TRES_DE_AGOSTO_DE_2008.pdf

Santamaría, Carolina. (2002). *La "Nueva Música Colombiana": la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music*. Recuperado de <http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf>

Será un Ministerio para la Cultura. (8 de agosto de 1997). El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-612758>.

Solari, Aldo. (1971). Prólogo. En: Adolfo Gurrieri, Edelberto Torres-Rivas, Janette González, Elio De la Vega, *Estudios sobre la juventud marginal latinoamericana*. México, D.F., México: Siglo XXI editores.

Soto, Diana. (2005). Aproximación histórica a la universidad colombiana. *Historia de la educación latinoamericana* (7), 101-138.

Spivak, Gayatri. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, 39, 297-364.

Turner, Víctor. (2002). Dramas sociales y metáforas rituales. En: Geist (comp.). *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 35-71.

Universidad de Córdoba. (2016). *Informe de autoevaluación. Programa Licenciatura en Educación artística*. Recuperado de <https://www.unicordoba.edu.co/acreditacion-lic-artistica>.

_____ (sin fecha a). *Historia de la Universidad*. Recuperado de <http://unicordoba.edu.co/institucional>.

_____ (sin fecha b). *Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística-Música*. Recuperado de <http://unicordoba.edu.co/egresados-lic-artistica>.

Universidad de Sucre. (sin fecha). Información general / Historia. Recuperado de <http://www.unisucre.edu.co/index.php/la-entidad/informacion-general/historia>.

Valencia, Guillermo. (1995 [1987]). *Córdoba, su gente y su folclore*. Montería: Editorial Mocarí.

Valencia, Victoriano. (1999). *Práctica musical de las bandas pelayeras de la Costa atlántica*

Colombiana: Beca de investigación Ministerio de cultura. Recuperado de <http://www.victorianovalencia.info/inicio/pdf/bandaspelayeras-cap1.pdf>

_____ (1995). El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional (Monografía para optar al título de Pedagogo musical). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Vogler, Pia, Crivello, Gina y Woodhead, Martin. (2008). *La investigación sobre las transiciones en la primera infancia: Análisis de nociones, teorías y prácticas*. Cuadernos sobre Desarrollo Infantil Temprano N° 48. La Haya: Fundación Bernard van Leer.

Wade, Peter. (2002). González, A. (trad). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Walsh, Catherine. (2013). *Pedagogías Decoloniales*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Yepes, Edward. (2015). *Las lógicas de apropiación presentes en las músicas de banda pelayera*. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magister en Música. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Discografía

Banda María Varilla. (2001). *Bodas de plata*. Disco compacto. San Pelayo: Independiente.

Índice de imágenes

<i>Imagen 1. Banda San José de Toluviejo. Festival Nacional del Porro. San Pelayo, 2009</i>	5
<i>Imagen 2. Bombardino esperando la procesión</i>	9
<i>Imagen 3. Banda Nuestra Generación de Manguelito. Festival Nacional del Porro, 2017 .</i>	14
<i>Imagen 4. Queriendo entrar</i>	59
<i>Imagen 5. Primer festival del porro. Algunos miembros de la junta organizadora con la Banda San Jerónimo de Ayapel</i>	67
<i>Imagen 6. Niños trombonistas</i>	73
<i>Imagen 7. Tubista mirando la partitura en el celular</i>	76
<i>Imagen 8. Ensayo de la Banda 20 de diciembre de Cotorra.....</i>	80
<i>Imagen 9. Recorte del periódico El Heraldó sobre la muerte de Armando Contreras</i>	97
<i>Imagen 11. Transcripción del Porro tapao Palo'e corraleja</i>	109
<i>Imagen 12. Transcripción del porro tapao El barrilete</i>	125
<i>Imagen 13. Transcripción del porro tapao San Carlos.....</i>	126
<i>Imagen 14. Transcripción del porro tapao Campesino soñador.....</i>	128
<i>Imagen 15. Transcripción de la bozá del porro palitiao El maestro vive</i>	129
<i>Imagen 16. Banda Juvenil de Chochó en el Festival Nacional del Porro de San Pelayo, 1989</i>	131
<i>Imagen 17. Taller de trompeta en los años 90</i>	144
<i>Imagen 18. Apropiación sistémica (Ministerio de Cultura, 2003, p. 26).....</i>	151
<i>Imagen 19. Cartilla Pitos y tambores</i>	153
<i>Imagen 20. Clase de trompeta en la Universidad de Córdoba</i>	178
<i>Imagen 21. Tres músicos en el día de su grado de la Universidad de Córdoba.....</i>	183

<i>Imagen 22. Tuba en ensayo</i>	207
<i>Imagen 23. Hildanis Corcho en la cuerda de trombones, 2009</i>	216
<i>Imagen 24. Juan Carlos Jiménez dirigiendo el ensayo de su banda juvenil</i>	225
<i>Imagen 25. Trombonistas en desfile</i>	227
<i>Imagen 26. Sección del porro palitiao Dios está con nosotros</i>	231
<i>Imagen 27. Danza del porro palitiao Gracias Dios mío</i>	232
<i>Imagen 28. Tonicalización en el fandango Herencia musical.....</i>	233
<i>Imagen 29. Regreso a la tónica en el fandango Herencia musical</i>	233
<i>Imagen 30. Final del arreglo del fandango Tres clarinetes</i>	234
<i>Imagen 31. Final del arreglo del porro tapao El toro negro</i>	237
<i>Imagen 32. Clarinetistas de la banda 13 de enero de Canalete</i>	249

Índice de cuadros

<i>Cuadro 1. Red de generaciones</i>	87
<i>Cuadro 2. Análisis formal del porro tapao Campesino soñador</i>	120
<i>Cuadro 3. Análisis formal del porro tapao Rosa Blanca.....</i>	121
<i>Cuadro 4. Análisis formal del porro La flor del bonche</i>	122
<i>Cuadro 5. Tensiones en los modelos conceptuales.....</i>	166
<i>Cuadro 6. Transformaciones en la enseñanza</i>	199