



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

*Distinción, economía y política de la música clásica y el porro en la  
fiesta de los santos: las Sabanas del Caribe colombiano*

T E S I S

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

PRESENTA

MARÍA ALEJANDRA DE ÁVILA LÓPEZ

TUTORA PRINCIPAL

DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS (INAH)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. LIZETTE ALEGRE GONZÁLEZ (FAM UNAM)

DR. OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR (PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**CONDICIONES**  
 Número suelto \$ 1,00  
 Un día después de su salida \$ 5,00  
 Suscripción serie de diez números \$ 25,00  
 Remitidos, columna \$ 5,00 970

**Distinción, economía y política de la música clásica y el porro en la fiesta de los santos.**

No se devuelven originales, ni se dan explicaciones.  
 Teléfono: Fiat Lux  
 Imp. Gómez y Grandet  
 En todos los dominios



**Las Sabanas del Caribe colombiano**

POR: *María Alejandra de Ávila López*

Universidad Nacional Autónoma de México  
 Programa de Maestría y Doctorado en Música

**UN/M**  
**POSGRADO**  
 Música

SERIE 4<sup>a</sup>



ENERO DE 2022



NÚMERO 34

**MONTERÍA DE FIESTA!**

Ya llegamos a Montería. Un grupo de amigos, ya iniciados en la parranda y que compartían con desbordante entusiasmo las emociones del festival, nos hicieron apagar, y entre dos copas y dos brindis pusieron de manifiesto esa demasiada amabilidad en las maneras y en las expresiones que produce la embriaguez. Mucha cordialidad y mucha cortesía. Seguiremos tomando luego.

Es la una de la tarde. El sol caliente de una manera insoportable y casi tediosa y el polvo colorado de las calles se levanta al paso de los transeúntes. Se oyen los golpes del bombo con que se acostumbra llamar a los músicos. Entre los transeúntes hay mucha gente sabanera: lo que más se me impone es la observación de tantos rostros desconocidos, son las narices rojas, blancas ó amarillas arqueadas en forma de pico de loro y los bigotes monos y castaños, casi todos achinados, de los hijos de las Sabanas. Ya estoy por demás aburrido de ver esas narices y esos bigotes que imprimen una misma semejanza en todos los rostros. ¡Qué monotonía, Dios mío, qué monotonía! Suena el bombo

y vuelve á sonar. El sabanero de la plebe, con ese vestido de calzón de drilón blanco bombachudo y tieso, bien ceñido á la cintura por un cinturón excesivamente dibujado ó una faja cuyas puntas deshilachadas forman un lazo al costado sobre uno de los cuadriles; camisa blanca con pechera toda pliegues y repliegues, cuyas mangas abrochadas con mancornas de níqueles de á medio parecen tubos; de pañuelo de colores vivos al cuello- y por sobre todo esto, eso bigotes y esas narices, - aparece y desaparece monótonamente. Y se oyen otra vez los golpes del bombo. Habrá toros. Todo mundo se pone traje nuevo, mandado hacer expresamente para la fiesta, ese traje que llevan ostentosamente, para lo cual emplean toda la atención, todo el empeño, hasta en el modo de caminar. Ya estaba dispuesto para largarme para un rincón cualquiera cuando escucho lejanamente la gritería y la música de los toros. Para Allá me voy. Vamos vamos á los toros.

Es un valiente toro sabanero bien cornamentado ese furioso que á, dos garrochas puestas á galope tendido de dos ágiles caballos, va tendido á carrera suelta, desenfrenada, como la flecha despedida por el arco. Así, así, así-gritan desde todos los lados de la corraleja - " ¡tienen el toro barro-



so de lo Deluí; ¡aí tienen cosa buena- dice uno á voz en cuello desde la torineta. ¡Mantea agora, Felipe! A que no manteas. Uju, uju, uju, tienes miedo-grítanle á uno que, con una ruana de hilo al hombre, cruza á todo escape por todo el centro de la corraleja. Al fin llegó á una puerta y casi la tumba.- Ufff. . Y un perro á toda carrera atajada por todas parte, barahustado aquí, allá, acullá y más allá, es objeto de todas las miradas, de todos los gritos, y de todas punterías y pedradas. ¡Pobre animal!

Las 7 de la noche. Las campanas á todo vuelo repican y repican sin descanso. El último toque para la procesión, y todavía la música no ha comenzado á tocar las tres piezas de la puerta en la casa que presta el servicio de la Iglesia. Los grupos de caballeros y de damas, adentro y fuera de ésta, animadísimos y susurrantes, son numerosos. Sobre todo, el grupo de damas que circunda el paso del tierno Dulce Nombre, quien con una vara florecida en la mano, iluminado por ocho velas parece aguardar que se le saque á paseo, es primoroso.

Delante al simpático y bello Dulce Nombre, de hinojos con los

brazos abiertos en cuyas manos arden sendos paquetes de vela, se encuentra extática, en ferviente oración, una penitencia. Está cumpliendo la promesa que fue remedio para curarse una viruela perniciosa. El señor Presbítero Pérez es persona harto simpática, y no por ser un verdadero misionero de Cristo, omite en su hábito y toda su persona la elegancia y la cultura de un chic. Mientras ejecuta la banda de Música las tres piezas de la puerta, muéstrase complaciente y delicado con todos.



**LA LANCHA "PERLA"**



Propiedad de Pineda Vélez Hnos. hace viajes hasta Loricá y puntos intermedio, semanalmente. Prontitud y modicidad en su tarifa de pasajes. Despachos: todos los sábados a las 8 a. m.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

## AGRADECIMIENTOS

Profundo agradecimiento a las bandas cereteanas Nueva Esperanza de Manguelito la que toca bonito, la Reina del Porro y la 11 de Noviembre de Rabolargo. A todos los músicos y amigos que, de una u otra forma, me abrieron las puertas a su universo.

A Jesús Zapata y todo el pueblo momposino, por su hospitalidad e inmensa confianza.

A Carlos Javier Pérez, por la solidaridad de permitirnos conocer su maravillosa colección Candelazos Tropicales.

A mi tutora Marina Alonso, por los finos y cautelosos comentarios sin los cuales este trabajo no hubiera crecido tanto. Por tu dedicación, cariño, tiempo, escucha, paciencia, empeño y aliento en cada una de las fases de la tesis. Han sido ocho años fructíferos aprendiendo a tu lado de los cuales me quedo corta dándote las gracias.

A mi cotutora Lizette Alegre, por los preciados y valiosos aportes, reflexiones y discusiones que solidificaron el trabajo, por el compromiso y entrega en los provechosos seminarios de investigación.

A mi cotutor Oscar Hernández, por las sugerencias, asesorías y dedicación en la atenta y cuidadosa lectura, la cual nutrió positivamente la investigación

A los miembros del jurado, Hernán Salas, Lourdes Baéz y Jaime Cortés, por sus amables lecturas críticas y reflexiones que sin duda aportaron mucho al crecimiento del trabajo.

A mi madre, por todo el amor infinito y desbordante, por recordarme siempre de donde vengo, por creer en mí y ser el tronco fundamental que me sostiene.

A Polino, por el acompañamiento, por seguirme hasta las Sabanas y la Depresión Momposina, por el amor, por tu apoyo inmenso y desmedido, por el aprendizaje juntos y por todo lo que viene.

A mis dos familias colombo mexicanas, por su inmenso cariño.

A mi tío Momo, por mostrarme desde niña el amor hacia la música de banda e iniciarme en ella, sin ti no hubiera llegado hasta aquí.

A mi tía querida Carmen, por tu gran enseñanza de creer siempre en la unión de la familia, tu partida es insuperable

A mi compañero de generación, Gonzalo Camacho por la confianza, amistad incondicional, solidaridad y abrirme las puertas de la etnomusicología.

A Adriana, Mercedes, Víctor, Pablo, Rodrigo, Edgar, Sergio, Yaqui, Humberto, Taly, Nadia, Liliana, Andrés y Marcela, por su amistad y apoyo siempre.

A mis Apilá, por lo que hemos construido, por su amistad y cariño.

A Tomás y Moni, por sus enseñanzas escriturales.

A Manuel y Fernando Ortiz y Duvan Caro, por el registro fotográfico y audiovisual de la fiesta de Arenal 2018.

A Víctor Aguilar, por el diseño de la portada

A Jasmin Ocampo y Mónica Sandoval, coordinadoras de asuntos escolares y académicos, por su apertura y llevar a cabo todos los trámites.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), el cual ha hecho posible esta investigación, así como al Posgrado en Música de la UNAM y su coordinador, Fernando Nava López.

A México, por que se convirtió en mi segunda casa.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	II
UNA DIVISIÓN MUSICAL: LAS PIEZAS CLÁSICAS Y EL PORRO	II
TEORÍAS PARA LA FIESTA DE LOS SANTOS	19
La fiesta	20
Teoría económica y clientelar	26
Teoría del don	27
Godelier y la cuarta obligación	29
Clientelismo	30
Distinción e historia	33
EL CARIBE: ETNOGRAFÍA E HISTORIA	37
LA FIESTA COLOMBIANA Y LA ACADEMIA	42
De corralejas, bandas y fiestas: un esbozo caribeño	47
SOBRE LOS CONTENIDOS	59
CAPÍTULO I LA FIESTA SABANERA DE LOS SANTOS	63
CONTEXTO	65
El Caribe colombiano	65
Las Sabanas	67
LA FIESTA	73

Junta organizadora .....	76
Ocasiones performáticas: entre lo alegre y lo solemne .....	91
Novena y cabalgata .....	91
Alborada .....	94
Procesión .....	102
Fandangos y conciertos .....	108
Corraleja .....	111
Campañas políticas: otras modalidades clientelares .....	119
<b>CAPÍTULO II EL CEREMONIAL DEL BOLÍVAR GRANDE A INICIOS DEL SIGLO XX .....</b>	<b>125</b>
COLOMBIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX .....	126
GANADERÍA, HACIENDAS Y CASAS COMERCIALES EN LAS SABANAS .....	131
LA FIESTA DEL BOLÍVAR GRANDE .....	143
Breve aproximación a la familia Támara .....	144
Luis A. Támara como patrón de San Antonio .....	148
El ritual patriótico del Bolívar Grande .....	153
La retreta como exclusión del porro .....	157
Los sonidos del atrio, el camellón y el parque .....	161
EL IDEAL CIVILIZATORIO Y LAS BANDAS DEL BOLÍVAR GRANDE .....	171
El repertorio clásico y los géneros modernos .....	172
El buen gusto: dedicatorias, piezas de puerta y el bello sexo .....	177
<b>CAPÍTULO III ECONOMÍA Y POLÍTICA DEL DISCO DE BANDA: REPERTORIO CLÁSICO Y PORRO (1960-1990) .....</b>	<b>193</b>
FUNDACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE CÓRDOBA .....	195
LA FIESTA DESDE LA NOSTALGIA .....	203
APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA MUSICAL: EL CARIBE COLOMBIANO .....	208
Apogeo y decaimiento de la música clásica fonogramada .....	212
El porro de banda en la discografía .....	217

LAS CORRALEJAS EN EL SONIDO SABANERO .....	236
<b>CAPÍTULO IV LA CONSTRUCCIÓN DE LO SAGRADO: MÚSICA, INTERCAMBIO Y</b>	
<b>CLIENTELISMO EN LAS SABANAS .....</b>	<b>243</b>
EL CLIENTELISMO DE LA FIESTA .....	246
EL PORRO COMO CONTRA-DON .....	251
MÚSICA Y SACRIFICIO .....	256
La música clásica como cuarta obligación .....	256
El sacrificio humano y el porro en el ruedo .....	263
OTRAS RELACIONES ECONÓMICAS .....	268
<b>CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>279</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS .....</b>	<b>287</b>
BIBLIOGRAFÍA .....	287
HEMEROGRAFÍA .....	309
FONOGRAMAS .....	312
<b>ÍNDICE DE FIGURAS Y ANEXOS .....</b>	<b>321</b>
IMÁGENES .....	321
TABLAS .....	322
MAPAS .....	323
ANEXOS .....	323



## RESUMEN

Esta investigación etnomusicológica aborda la jerarquización entre *música clásica* y *porro* del repertorio de banda de viento, la principal expresión musical de las fiestas de los santos en el Caribe colombiano, mediante un estudio etnográfico e histórico. Dicha jerarquización da cuenta de una distinción que hunde sus raíces en la historia de la fiesta y su repertorio, así como en su relación con la economía, la política y su universo socio-cultural. La región de estudio abarca las sabanas de los departamentos de Córdoba y Sucre, cuya principal actividad económica desde el siglo XIX ha sido la ganadería extensiva. La dotación instrumental de las bandas se compone de bombardinos, trombones, trompetas, clarinetes, bombo, redoblante y platillos. Mientras que su repertorio por géneros como los porros palitaios, porros tapaos, fandangos, puyas, mapalés, paseos, entre otros, así como por valeses, pasillos, fox trots, danzones, pasos dobles y marchas. La historia de los géneros musicales permite develar que, a principios del XX, en el Bolívar Grande las reducciones de óperas, conocidas como música clásica, ocupaban el nivel más alto de dicha distinción, al tiempo que el repertorioailable de salón, llamado *música moderna*, se popularizó. Ambos se interpretaban en las retretas y en las celebraciones de los santos, en tanto el porro y el fandango fueron vistos como una amenaza para el ideal civilizatorio de la época promovido por la élite.

Con el tiempo, los valores y funciones de estos repertorios se fueron transformando, y los génerosailables heredaron el aura de la música clásica europea que circulaba en aquel Bolívar. Con el *boom* de la industria musical y los intereses políticos de una región en construcción, por su parte, el porro y los elementos festivos a él asociados se fueron tornando en los predilectos por los discursos identitarios regionales. Igualmente, se convirtieron en los que dicha industria privilegió, especialmente para los trabajos discográficos de las bandas. La música clásica se construyó como la adecuada para las ocasiones festivas solemnes, mientras que el porro se destinó a las

ocasiones festivas alegres. En la actualidad, dicho repertorio está inserto en una red de relaciones de intercambios económicos y políticos, dentro de los cuales interpreto la música clásica como un don de la cuarta obligación, ofrecida a los santos, mientras al porro como el don visibilizador de las relaciones clientelares y del orden social. Ambas músicas son protagonistas imprescindibles en los momentos sacrificiales de la fiesta, las cualidades excesivas o de derroche que se encuentran en estos intercambios conforman una determinada construcción de lo sagrado en la cultura.

# INTRODUCCIÓN

## UNA DIVISIÓN MUSICAL: LAS PIEZAS CLÁSICAS Y EL PORRO

EN EL Caribe colombiano existe un conjunto de fiestas populares que celebran el santoral católico a lo largo de todo el año, aunque con sus particularidades locales. La música que más frecuentemente acompaña estas celebraciones es el porro<sup>1</sup>, interpretado por las bandas tradicionales con una dotación instrumental compuesta por clarinetes, trompetas, trombones, bombardinos, bombo, platillos y redoblante. Dichas bandas caracterizan la región cultural que abarca las sabanas de Córdoba, Sucre y parte de Bolívar, siendo las dos primeras en las que he enfocado el presente estudio. En ese contexto, los actores sociales identifican como géneros musicales principales a los porros palitiao, porros tapaos y fandangos<sup>2</sup>, aunque también tocan puyas, cumbias, guarachas, paseos y mapalés, por mencionar sólo algunos. Asimismo, interpretan otro repertorio de gran importancia para la fiesta, conocido localmente como *piezas y/o música clásica*, el cual está compuesto por varios géneros de moda del

---

<sup>1</sup> El porro es la música privilegiada de las bandas de viento del Caribe colombiano, las cuales son consideradas como parte de los discursos identitarios de las sabanas de los departamentos de Córdoba Sucre y Bolívar. Al primero de los departamentos se le suele asociar con el *porro palitiao*, así como a Sucre y Bolívar con el *porro tapao*. De igual forma, porro es un nombre genérico que puede englobar varios géneros musicales e, inclusive, de otras dotaciones instrumentales.

<sup>2</sup> Cabe anotar que otra acepción del fandango es la de ser una de las ocasiones de la fiesta que se realiza por las noches. Más adelante regresaré sobre este tema.



siglo XIX y principios del XX: valeses, pasillos fox trots, danzones, pasos dobles y marchas. De acuerdo con los interlocutores, estos últimos son utilizados, especialmente, para los santos y para algunos rituales del ciclo de vida. Al mismo tiempo, la música clásica es considerada por muchos de ellos como “una oración para el santo que implica respeto”, pues es “lo primero que tocamos cuando llegamos a los pueblos”. De igual forma, el porro es asociado a la diversión y la alegría, entre otros elementos del goce. Fue a partir de todo esto que propuse una primera hipótesis, que apuntaba a la existencia de una diferencia entre los repertorios, en la cual las piezas clásicas ocupaban una posición superior al porro, adquiriendo un lugar privilegiado en el *performance*.

Al profundizar en estos asuntos, comencé a plantearme otros cuestionamientos, sobre todo respecto de esa división operada en el repertorio de la fiesta. Así, intenté comprender qué había detrás de esas categorías y hacia dónde me conducía su estudio. Esto me llevó a plantear las siguientes preguntas iniciales de investigación: ¿por qué razón la música clásica se encuentra en un espacio contrapuesto al porro?, ¿qué tipo de relaciones crea y reproduce esta división y viceversa? Con el tiempo, empecé a advertir que dichas categorías reproducían una distinción social, performada ayer y hoy en el contexto festivo, misma que hunde sus raíces en la historia de la fiesta y de su repertorio, así como en la historia económica, política, social y cultural de la región.

A medida que avanzaba mi búsqueda bibliográfica, encontré que existe un vacío en la literatura de investigación musical sobre la música clásica, ya que, cuando se remite a ella, solo se menciona el repertorio que interpretaban las bandas en el pasado, aunque sin profundizar en ello (Santana 1999; Wade 2002; Fortich 2013; Naranjo 2013; Zapata 2015; Fontalvo y Carbó 2017). En mi opinión, un trabajo que aporta algunos datos valiosos sobre el tema pertenece a Alviar (2015), quien destaca que las piezas clásicas han quedado por fuera del discurso de lo que denomina los





imaginarios de lo tradicional, a pesar de que las bandas la interpretan consistentemente desde principios del siglo xx. Otro de los datos que aporta su estudio es la división en tres etapas del desarrollo de la instrucción musical de los músicos de San Pelayo. Allí, la música clásica, ligada con la práctica de notación de partituras, fue clave en la primera etapa de formación de los músicos pelayeros, era además su sostén económico.

No obstante, puedo afirmar que no existe hasta el momento un trabajo que problematice este repertorio con el debido rigor e importancia. Como intenta mostrar la presente investigación, la música clásica ha sido un elemento estructurador de las bandas de viento en el Caribe y en su mundo festivo-religioso, desde su aparición en el siglo xix y hasta nuestros días. Dada la escasa información existente sobre ésta – que, además, ha sido invisibilizada en las narrativas identitarias que representan a las Sabanas, tal como pasa con otras músicas que no encajan dentro de este discurso– indagué sobre su historia más amplia, enfocándome en una época en la que su circulación en el Bolívar Grande era muy relevante. De forma más concreta, me refiero a los inicios del siglo xx, momento en el cual la ganadería extensiva poseía una gran importancia, especialmente en el sur del Bolívar. Así, pude rastrear la distinción mencionada mucho más atrás en el tiempo, dado que existía una jerarquización interior en los repertorios, teñida obviamente por las particularidades de la época.

La historia más amplia a la que me refiero fue circunscrita, en mi investigación, al contexto económico, social y político del Bolívar Grande a principios del siglo xx. La actividad económica más notable de la época en esa región era, como anuncié, la ganadería extensiva, favorecida gracias a la expansión de las haciendas en las que se explotaban las maderas, la caña de azúcar, el tabaco y los productos bovinos, entre otros. (Posada, 1998; Meisel 2011; Ocampo G., 2007). Esas actividades eran acompañadas por proyectos culturales forjados por la élite local –ganaderos y comerciantes–, acompasados con discursos en torno a un ideal civilizatorio particular, sobre el que





regresaré con más detalle en el capítulo dos. En este sentido, tal como permiten ver las fuentes consultadas, la fiesta se desarrollaba acorde con los intereses dominantes de un grupo social, que legitimaba los “buenos gustos”<sup>3</sup> a través de un conjunto de prácticas llevadas a cabo en distintos ámbitos de la sociedad. Dentro de éstas se encontraban la música y las pautas rituales vinculadas con las ocasiones performáticas. De esta forma, cierta música –religiosa, ópera, yailable de moda– que era interpretada en las fiestas religiosas, en las retretas y en los bailes de salón sirvió, en términos bourdieuanos, como elemento de distinción, esto es, para diferenciarlas de otras expresiones –porro, ruedas, pitos y tambores– que tenían lugar en los bailes populares, corralejas y fandangos.

La distinción instauraba una jerarquía cuyo lugar más elevado era ocupado por las reducciones de ópera para banda de los “grandes genios” del arte europeo –conocidas como música clásica– y las retretas, así como el repertorio religioso, todo vinculado con el campo de lo solemne. De este modo, ciertas expresiones construidas como populares quedaron relegadas al ámbito “vulgar”, ubicándose en una escala valorativa inferior. Tal como sugiero, con base en una resignificación proveniente de la retreta, los géneros de moda del Caribe durante el siglo XIX y principios del XX fueron paulatinamente heredando tanto el nombre de música clásica, como su connotación jerárquica. Al mismo tiempo, se transformó también su función, por ende, dejó de ser músicaailable y eventualmente pasó a ocupar el lugar de lo solemne dentro del ritual festivo (el ciclo de vida y el culto de los santos), al tiempo que el repertorio operístico cedió su lugar. Esta transición se deja ver en los testimonios orales de algunos músicos que aún recuerdan una época (ca. 1970) en que los géneros de salón (v.g. valeses, pasillos, pasos dobles, fox trots, etc.) convivían con el porro. En otras palabras, recuerdan que una característica de aquel momento era la intercalación entre ambos repertorios durante los bailes. Con el tiempo, aquellos géneros

---

<sup>3</sup> Regresaré sobre esta noción y los conceptos a ella asociados en el segundo capítulo.



fueron ocupando el ámbito solemne y desapareciendo de los bailes, aunque en el sistema festivo contemporáneo poseen un lugar cada vez más reducido.

Cabe decir que algunos cambios significativos que se dieron a mediados del siglo xx, particularmente la creación del departamento de Córdoba que permitió la transformación del patronazgo agrario en política electoral (Ocampo G. , 2015), impactaron en el proyecto cultural liderado por las élites. Con los años, la ganadería se convirtió en el símbolo discursivo-identitario de las sabanas de Córdoba y Sucre, mientras el porro devino en el género musical privilegiado para la fiesta. Es importante resaltar esto, pues una de las ocasiones que cobró más relevancia fue la corraleja<sup>4</sup>, que también se promovió como representante de la identidad caribeña. En paralelo, entre los sesenta y mediados de los años ochenta, se dieron nuevos cambios políticos y sociales relacionados con la reacomodación de la élite<sup>5</sup>. Además, otro de los acontecimientos que vale la pena resaltar aquí es que, a principios de los sesenta (Figuroa, 2007), mientras tenía lugar una gran movilización de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) reclamando una mejoría en las condiciones de vida, se estaba llevando a cabo un plan cultural que tenía como objetivo principal la promoción de una imagen del Caribe cargada de exotismo, tradicionalismo y sensualidad. Éste fue dirigido por diversos intelectuales, por la élite local y algunos folcloristas del Caribe, sin embargo, el proceso se venía cocinando desde antes. Hernández (2016) señala que, aunque en los años cuarenta no existía una asociación sólida entre músicas del Caribe colombiano y la alegría, en los años cincuenta se fueron consolidando narrativas que relacionaron a la Costa con esa idea. Además de la alegría, aparecía la sensualidad, ambas nociones fueron explotadas por las

---

<sup>4</sup> La corraleja es una de las ocasiones de la fiesta en la cual un conjunto de toreros juega los toros bravos de la región. Dicha actividad atrae a espectadores de distintos lugares quienes pagan para ver a los toreros. En este contexto se encuentran las bandas que son contratadas para amenizar cada tarde de corraleja.

<sup>5</sup> Para una reconstrucción de este contexto, ver Ocampo 2015.



industrias radiofónicas y discográficas, coadyuvando a refrendar los estereotipos de las músicas nacionales.

Como era previsible, los discursos identitarios en torno a la ganadería, las corralesas y la música, principalmente el porro de banda, tuvieron eco en la industria musical desde los sesenta<sup>6</sup>. Esto puede observarse en las portadas de los discos, en los repertorios de banda y en las agrupaciones que empezaron a mezclar el formato de aquéllas con el de acordeón y orquesta tropical, conformando lo que Ochoa (2018) entiende como sonido sabanero. El discurso identitario llegó incluso a los nombres de algunas agrupaciones, entre las cuales se puede mencionar una de las más destacadas: los Corraleros de Majagual. En este sentido, la industria mercantilizó la imagen de una región en construcción, sostenida alrededor del mundo ganadero y del porro el cual ya no se “vestía de frac”, sino de “moñinga de vaca”<sup>7</sup>. Sin embargo, todo lo anterior tuvo al mismo tiempo repercusión sobre la propia región de la que tomaba su imagen, esto es, se trató de un proceso de ida y vuelta. Por caso, la élite reacomodada retomó al porro como una estrategia de legitimación y visibilización, algo sobre lo que regresaré en el capítulo tres.

Según los testimonios etnográficos, en un pasado cercano la fiesta se caracterizaba por sus cualidades comunitarias y por las lógicas de reciprocidad entre las élites y el pueblo, lógicas que se podían encontrar en la organización de la celebración. Sobre todo, la fiesta se transformó en ciertos aspectos aproximadamente en la década de 1980, adquiriendo un sentido comercial, en palabras de muchos de mis interlocutores, lo cual permitía convertirla, igualmente, en un espacio idóneo para los

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que, paradójicamente, el porro ya se venía grabando en formato de *big band* mucho tiempo antes que el de banda, siendo que este último es anterior.

<sup>7</sup> En este contexto, estas expresiones eran usadas por Antonio Fuentes para designar la particularidad de las músicas que circulaban en aquel momento. En mi trabajo de maestría, varios músicos de las orquestas tropicales de Montería (capital del departamento de Córdoba) comparaban la moñinga o excremento de vaca con el *sabor* que tienen los músicos intérpretes en dicha región.





intereses de la política clientelar. Dicho sea de paso que, aunque los participantes dan a entender que estas características económicas y políticas sólo se observan en las corralejas, mi trabajo etnográfico me ha permitido advertir que esas lógicas también aparecen en otras prácticas de la fiesta en general.

Por otro lado, a pesar de que el porro tomó fuerza en el sistema festivo, la partición que lo distingue de la música clásica sigue operando performáticamente en la celebración. Lo que significa que esta última continúa ocupando el lugar más alto dentro de la jerarquía sonora actualmente. Esto es verificable, entre otras cosas, en la organización del *performance*, ya que en las ocasiones más solemnes –como la alborada– la música clásica debe interpretarse antes que el porro. De este modo, creo pertinente preguntarme ¿por qué el porro, género representante por antonomasia de la identidad musical de las Sabanas, se mantiene en términos performáticos por debajo de la música clásica? Intentaré mostrar, en el capítulo dos, que esa distinción se construye sobre elementos provenientes de la estructura socio-histórica, económica y política de la región. Algo que se manifiesta hoy en día en los intercambios de dones mercantiles y clientelares, de los cuales la música es uno de los protagonistas.

Para abordar la interrogante sobre la dualidad música clásica/porro, acudí a los discursos de mis interlocutores, así como a los archivos históricos; lo que la antropóloga Alonso<sup>8</sup> considera una etnografía histórica. El planteamiento del problema de investigación me llevó a la indagación histórica, que era pertinente para entender los procesos de transformación ocurridos en las relaciones económicas, políticas y sociales en las que ha estado inserta dicha dualidad. Así, a partir de la reflexión etnográfica sobre la música clásica, metodológicamente seguí el rastro que me llevó a la historiografía económica, a la historia de la fiesta, la de su repertorio y la del contexto social, político y cultural. Es decir, las evidencias empíricas me condujeron a un planteamiento histórico, que me ha servido para la comprensión de procesos

---

<sup>8</sup> Comunicación personal.



complejos mediante el análisis del repertorio festivo y demás elementos mencionados. En otras palabras, puse en diálogo dos herramientas fundamentales para el presente trabajo: la historia y la etnografía. Se trató, en síntesis, de echar mano de ambas para generar un planteamiento etnomusicológico. El resultado de todo lo anterior me condujo a realizar un análisis multifactorial que aporta en varias dimensiones relacionadas con la economía y la política de la fiesta. El trabajo con esos datos me permitió elaborar una explicación acerca de la jerarquización entre ambos campos, profundizando así en las relaciones sociales, económicas y políticas que componen la división, y que aparecen en los discursos y, de forma exacerbada, en el *performance*.

Por todo lo anterior, la pregunta de investigación más general que guía el presente escrito es: **¿De qué relaciones económicas, políticas, sociales y culturales da cuenta la división performática entre piezas clásicas y porro en la fiesta de los santos del Caribe colombiano?**

Los apartados que siguen, así como los cuatro capítulos que componen esta investigación, intentan abordar las diferentes aristas de la compleja respuesta a la pregunta anterior. En lo que toca a esta introducción, me detendré primero en el marco teórico que me ha sido útil en esa tarea. Para ello, me serviré del trabajo de algunos estudiosos de la fiesta, del *performance*, de la antropología económica, la teoría clientelar y de la distinción. Entre los primeros tuve en cuenta las teorizaciones elaboradas por Georges Bataille y Roger Caillois, con el objetivo de comprender las cualidades hiperbólicas de la fiesta que ellos entienden como lo sagrado. En cuanto a los estudios de *performance*, fue pertinente en mi proceso la teoría de Victor Turner, que me ofreció herramientas para entender la fiesta como un espacio desde el que se comprende la vida misma.

Respecto a la antropología económica, tomé en cuenta la teoría del don de Marcel Mauss, cuyo principio es el continuo dar, recibir y devolver. Abordé también las





interpretaciones que de ello hicieron Georges Bataille y Maurice Godelier, que fueron de utilidad para entender aquellos intercambios económicos en los que la música era el don primordial. Según el primer autor, en el juego de dones se esconden relaciones de poder, que en mi caso particular de estudio están vinculadas con la función que cumple el porro en el *performance* como perpetuador del orden social y visibilizador de la política clientelar –que Ocampo (2015) considera como intercambios desiguales–. Godelier, por su parte, analiza otro tipo de intercambios que denomina como la cuarta obligación, la cual consiste en el canje de dones entre los seres humanos y los dioses. Considero, en esta investigación, que la música clásica puede ser entendida justamente como ese don de la cuarta obligación.

Por último, para entender las diferencias creadas a través de los gustos en las prácticas musicales de principios del siglo xx recurro a la teoría de la distinción del sociólogo Pierre Bourdieu y al concepto de civilización de Norbert Elías.

## TEORÍAS PARA LA FIESTA DE LOS SANTOS

Al comienzo de esta investigación me concentré en entender la corraleja, sin embargo, a medida que realizaba mis primeras visitas a campo fui percibiendo nuevos elementos para analizar. Este primer acercamiento se transformó conforme avanzaba en la etnografía, al igual que en la investigación de archivo y de la historiografía ganadera. Fue así que llegué a al problema sobre la división entre música clásica y porro en la cual, finalmente, me concentré. De este modo, fui hallando diversas relaciones en las que se insertaba la música, llegando al punto de comprender que, en la fiesta de los santos, ella participa fuertemente en una red de intercambios. Éstos dan cuenta de las relaciones económico-políticas que se conectan con la historia social regional, las cuales son puestas en escena o expresadas a través de elementos característicos de la fiesta: los sacrificios, derroches y excesos de la celebración, entre





otros. Por esta razón fue necesario, en primer lugar, retomar algunas ideas de la teoría sobre la fiesta.

## LA FIESTA

La fiesta de los santos en el Caribe colombiano constituye en sí misma un exceso o lujo por todos los elementos que la conforman, los cuales se producen y consumen colectivamente. Para entender sus características fundamentales, la división entre música clásica y porro fue una guía primordial. Ambas hacen parte del mismo exceso, la primera al heredar el aura de la música clásica de principios del xx (reducciones de ópera) que, por ciertas coyunturas históricas, fue ocupando el lugar para el culto de los santos y el ciclo de vida. Este aspecto le ha dado su jerarquía en el *performance*, situándola en el ámbito de lo solemne. Es remarcable que actualmente no se encuentra dentro de las relaciones de producción (industria de la música), pero su presencia es de nodal importancia ya que aparece en los momentos donde se concentran muchos intercambios significativos para la religión popular. La segunda porque ha sido un signo que marcó la sociedad sabanera, construida como un elemento del ámbito alegre festivo.

Además, dichas músicas son dones, así como son también el insumo principal de los intercambios que dan cuenta de las relaciones económicas y políticas que se han montado a lo largo del tiempo sobre ciertas características elementales, dentro de las cuales se encuentra el sacrificio y el derroche. Para abordar lo anterior, he tenido en cuenta la teoría de la fiesta de Georges Bataille y de Roger Caillois para entender aquellas cualidades hiperbólicas que se reiteran en la fiesta, y que son entendidas por ambos como lo sagrado.

La fiesta ha sido objeto de interés de algunas corrientes de las ciencias sociales y las humanidades, en relación estrecha con el entendimiento de los sistemas de creencias, enfoque que “implica determinadas relaciones sociales, determinadas



configuraciones religiosas tanto de tiempos (fiestas) como de espacios (templos, mezquitas, etc.)” (Sabido, 1998, págs. 21-22). De esta forma, muchos investigadores de este campo se han centrado en lo sagrado, lo numinoso o lo divino, por mencionar solo algunos de los conceptos empleados. La categoría de lo sagrado ha tenido diversas definiciones y, a través de ella, también ha emergido un concepto complementario: lo profano. Podemos afirmar entonces que la dicotomía entre lo sagrado y lo profano ha constituido una guía fundamental para la comprensión de la religión y de la fiesta.

Durkheim, por ejemplo, fue el fundador de los estudios sobre religión, e influyó –junto a autores como Marcel Mauss, Georges Dumézil o André Breton– sobre diversos teóricos de la fiesta, entre los cuales pueden mencionarse a Roger Caillois, Georges Bataille o Michel Leiris. Estos, fundadores y partícipes del Colegio de Sociología<sup>9</sup>, explicaban la dualidad entre lo sagrado y lo profano ubicando la fiesta en el primer campo, y al tiempo de la productividad en el segundo. Según Delgado, lo esencial de las posturas teóricas del Colegio sobre la fiesta es lo “excesivo que comportan” (2004, pág. 89). Roger Caillois se concentró en el ámbito de lo imaginario, razón por la cual abordó en su obra tres aspectos centrales: el poder, lo sagrado y el mito (Reyes, 2012, pág. 65). Asimismo, inspirado en Bachelard, buscaba controvertir en términos generales el pensamiento científico, racional, objetivista y las corrientes surrealistas de su época, a través de la comprensión y la profundización en los misterios del ser humano. En su libro *El hombre y lo sagrado*, Caillois entiende a la fiesta como una transgresión sagrada que se opone a la vida cotidiana o productiva: el “periodo sagrado de la vida social es precisamente aquel en que las reglas se suspenden y se recomienda en cierto modo la licencia” (1984, pág. 113). Agrega, además, que la fiesta

---

<sup>9</sup> En términos generales, el Colegio de Sociología buscaba llevar las preocupaciones del movimiento surrealista a un nivel científico, a la vez que denunciaba tanto el totalitarismo nazi como el soviético (Reyes 2002: 67). Se trataba, según el mismo autor, de una institución que cuestionaba los gobiernos autoritarios y el desarrollo capitalista de la Francia de su momento.



es un exceso ritual que se consume en un tiempo determinado, permitiendo la “actualización de los primeros tiempos del universo” (pág. 122), en otras palabras, se reactualiza el período creador.

Por su parte, Bataille concibe la fiesta como una base fundamental de la vida religiosa, uno de cuyos elementos es la transgresión, principio por el cual se desborda lo que está prohibido. La fiesta es, de esta manera, el espacio fundador de aquello que normalmente está impedido. De igual forma, sostiene que el sacrificio es manifestación de una transgresión donde la muerte se comporta como un elemento de continuidad y de lo infinito del ser y, por lo tanto, de vida misma (Bataille, 2009). Así, el sacrificio es un componente fundamental de lo sagrado, porque permite la continuidad de los individuos, en tanto rito que preserva la vida. Concede, además, una gran importancia al erotismo, definido como la aprobación de la vida hasta en la muerte, pues desentraña la profundidad del ser en diálogo con su continuidad y su discontinuidad.

Dentro de este orden de ideas, puedo decir que una preocupación importante en esta tradición de pensadores ha sido la delimitación de la fiesta en el plano de lo sagrado, especialmente a partir del estudio de las sociedades tradicionales, o premodernas, concebidas como nutridas de un aura erótica, sacrificial, mágica y mítica-ritual. En consecuencia, según los mismos pensadores, la vida productiva y de acumulación se ubicaría en el tiempo profano, despojado de toda cualidad sacra, como afirma por ejemplo Mircea Eliade (1981). Esta posición ha sido agudamente cuestionada, avanzando con las metodologías de los fenómenos festivos que, con el tiempo, han adquirido un “verdadero estatus epistemológico, asociándose a nociones como la polisemia, la heterogeneidad, propias de las sociedades complejas” (Homobono, 2004, pág. 37).

Como dije, retomo los planteamientos de Caillois y Bataille, entre los cuales existen varios puntos en común. Entre ellos, claro está, se ubican los elementos que



conforman el espacio sagrado. Entendido metafóricamente por Bataille como la lumbré que consume y destruye al bosque, este espacio “es ese algo contrario a una cosa lo que es el incendio ilimitado, se propaga, irradia calor y luz, inflama y ciega, y aquél a quien inflama y ciega, a su vez, súbitamente, inflama y ciega” (1998, pág. 56). Esto se hace posible mediante la circulación en abundancia, por doquier, de las transgresiones fundantes de lo divino; en palabras de Caillois:

Los desbordamientos y los excesos de todas clases, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, contribuyen igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción. (Caillois, 1984, pág. 112)

De esta forma, el desenfreno estalla y se unifica para dar cabida a esta “fusión de la vida humana” llamada fiesta (Bataille, 1998, pág. 58), en donde la música es una base fundamental, junto con otros componentes que la rodean: “todas las posibilidades de consumación están reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular” (1998, pág. 57).

Por todo lo dicho, mi trabajo retoma la comprensión del ámbito festivo como tiempo sagrado, ya que las cualidades que lo dotan de dicha característica (v.g. sacrificio, derroche, exceso) aparecen también, con sus particularidades, en la fiesta de los santos del Caribe colombiano. Dichas particularidades están relacionadas –como explicaré más adelante– con la lógica económica y política, igualmente contenida de excesos, aspecto que propicia el nivel de sacralidad de la fiesta. En este punto, cabe señalar que una singularidad es la construcción de lo sagrado en términos locales, pues hay una distinción entre lo solemne festivo y lo alegre festivo. Esta determinación está tomada con el fin de entender los fenómenos socio-musicales dentro del contexto del sistema festivo. No obstante, esta investigación se aleja de cualquier división estática entre lo sagrado y lo profano, ya que las dimensiones que delimitan esos espacios son muchas veces ambiguas.





En este sentido, acudo aquí al trabajo de Victor Turner, quien define el ritual desde un punto de vista procesual, entendiéndolo como un *performance* –esto es, como “una secuencia compleja de actos simbólicos” (Turner, 2002, pág. 107)– pero también como “un proceso de transformación, donde por transformación se entiende un cambio cualitativo en el sentido ontológico” (Geist, 2006, pág. 269). Para elaborar su teoría y comprender el proceso ritual, Turner desarrolló metodológicamente el análisis social del drama, el cual fue construido a partir del estudio de las sociedades ndembu del África Central y Occidental. En *Dramas, campos y metáforas*, define el drama social como “unidades del proceso inarmónico o disarmónico que surgen en situaciones de conflicto” (Turner, 2002, pág. 49). Se trata de situaciones, tales como “altercados, combates o ritos de pasaje”, que son “intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino tratan de mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho” (págs. 106-107).

Por esto, puede considerarse que el drama social es performativo y que es encarnado en varios mensajes. Turner (2002, págs. 49-53) agrega, por otro lado, que los dramas se componen de cuatro fases: 1) la brecha, 2) la crisis, 3) la acción reparadora y 4) la reintegración. Para este autor, los hechos dramáticos brotan de las crisis de la vida cotidiana mediante la interacción social, así, si la vida social es un tipo de teatro, el ritual (drama social) es un metateatro: la actuación de los participantes en un drama social es consciente y se logra de forma reflexiva, porque esos participantes muestran el dominio de su marco metacomunicativo. Así, Turner proponía entender el ritual mediante el drama identificado como *performance* social, que nunca es amorfo o abierto y “tienen una estructura diacrónica, un principio, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables y un final” (Turner, 2002, pág. 114).

Para los fines de este estudio, comprendo las actividades organizadas en la fiesta como rituales. Esto me permite identificar las jerarquías y las relaciones de poder vinculadas con tramas, creencias, valores sociales y conflictos, todo ello





enmarcado en procesos sociales puestos en escena. Cabe decir que Turner (2002) señala que el ser humano, al estar rodeado de herramientas y símbolos, es un *homo performance*, lo que significa que tiene las facultades para autoperformarse, es decir, para revelarse a sí mismo en el espacio de sus propias representaciones. Al ser autoperformativo, puede actuar mediante actos que muestran algo que va más allá de lo que se percibe en el lenguaje verbal o no verbal:

Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano. (Turner, 2002, pág. 116)

Según el autor, aunque el primer caso está enmarcado en un contexto social, puede llevarse a cabo de forma individual, mientras en el segundo la reflexividad se desarrolla colectivamente. Es decir, consiste en el hecho de que el conjunto de actos siempre está dividido entre “nosotros y ellos”, en “ego y alter” (Ibíd.), los primeros dos distribuyen cualidades, los segundos se muestran mutuamente como reflejos. Esto es resumido en la siguiente frase, que expone al *performance* como “la presentación del sí mismo en la vida diaria” (Ibíd.):

El “sí mismo” se presenta en la actuación de roles, en el *performance* que rompe con ella y en la declaración pública de que se ha sufrido una transformación en el estado y el status, que ha sido salvado o maldecido, elevado o liberado. (Turner, 2002, pág. 117)

Ahora bien, las relaciones sociales que conforman el conjunto de rituales de la fiesta que estudio están vinculadas con diversas relaciones político-económicas, así como con los distintos tipos de intercambio que la constituyen (v.g. de dones, las relaciones clientelares y mercantiles). Con el objetivo de problematizar esto, he abordado este tema desde un marco conceptual que se basa en la antropología económica y en la teoría de la política clientelar, tal como expongo a continuación.



## TEORÍA ECONÓMICA Y CLIENTELAR

Tanto la fiesta de los santos, como su música se desempeñan como obsequios que cumplen diferentes funciones en el Caribe. Ambas poseen características particulares que las hacen funcionar como regalos para la reproducción de relaciones políticas y económicas transversales. De forma general, constituyen un don idóneo para pagar favores políticos; en términos más específicos, es el porro uno de los elementos que visibiliza estas relaciones en el *performance*. Asimismo, la música clásica participa de los mismos intercambios, aunque vinculados a la relación que sostienen los participantes con los santos. La fiesta se caracteriza, en fin, por variados intercambios de dones, mercantiles y clientelares en donde la música es una de las razones principales. Debido a lo expuesto, me fue importante profundizar en esta línea teórica.

Dentro de la antropología económica, me ha sido útil la teoría del don de Mauss para comprender el funcionamiento del porro como una reciprocidad que visibiliza las relaciones clientelares en el *performance*. Acudí a ella igualmente para entender cómo sirve a los músicos en los palcos de las corralejas, cuando establecen intercambios por regalos diversos (v.g. ron, comida) con sus redes de amistad o con el público en general. Esto genera prestigio para dichas redes a través de lo que derrochan en ese juego de dones. Asimismo, es importante resaltar la importancia del porro en la corraleja, ya que su presencia es fundamental en las reciprocidades basadas en el sacrificio humano. Éstas, en tiempos de campaña política, se vinculan con los toros donados por los políticos interesados en la obtención de votos. Aquí es pertinente traer a colación el concepto de sacrificio de Bataille, ya que se trata de un don exacerbante de destrucción o pérdida que se presta para que luzca el sistema clientelar<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Una de las definiciones básicas del clientelismo se entiende como una relación de intercambios desiguales entre personas. En la fiesta se manifiestan distintos sacrificios, pero algunos, como las corralejas, están atravesados por el sistema clientelar. En el capítulo cuatro profundizaré en este asunto.



Por otro lado, la música clásica, en tanto don, es la forma en la que los creyentes se comunican con sus santos ofreciéndoles diversos sacrificios, ella se manifiesta en el *performance* como un agradecimiento o una plegaria colectiva. Estas acciones son, tal vez, los principales actos religiosos de la fiesta, por esta razón, se encuentran ritualizados al ocupar el comienzo de diferentes momentos nodales de la celebración. Así, me serviré de ciertas elaboraciones de Maurice Godelier, quien retoma un tipo de don que Mauss no desarrolla al cual denomina cuarta obligación, es decir, el que trata del intercambio que hacen los seres humanos con los dioses. La música clásica, en mi caso de estudio, podría constituirse así en un don o en uno de los medios para intercambiar con las divinidades.

### Teoría del don

Tal como han señalado varios estudiosos (Barabas, 2003; Florido, 2007), Mauss comprende el intercambio no como un fenómeno únicamente económico, centrado en los bienes, sino abordándolo desde múltiples dimensiones que atraviesan las jerarquías, los prestigios y el estatus. El cometido de las transacciones no se concentra en los meros objetos, sino que depende de relaciones sociales más amplias. En su trabajo con comunidades de Polinesia, Melanesia y el noroeste de América del Norte (entonces denominadas “arcaicas”), Mauss (2009) indagó acerca de las relaciones de intercambio y de contrato. De forma general, estudió “la moral y la economía que intervienen en esas transacciones” (pág. 72), señalando que, más allá del hecho de pensar los intercambios como transacciones sencillas de bienes o riquezas entre individuos, son los grupos (*v.g.* clanes, tribus y familias) quienes crean dichos intercambios, mediante el compromiso que adquieren unos con otros. Así, sugiere que el intercambio no se reduce a las riquezas, bienes y servicios trocados, no se reduce a un hecho económico, sino que implica otras relaciones:

[i]ntercambian, ante todo, cortesías, festines, ritos, colaboración militar, mujeres, niños, danzas, fiestas, ferias en las que el mercado no es más que uno de los momentos y la



circulación de las riquezas no es más que uno de los términos de un contrato mucho más general y mucho más permanente. (Mauss, 2009, pág. 75)

El sociólogo plantea entonces que, más allá de los objetos que circulan, hay que centrarse sobre todo en las relaciones, que son las que permiten el intercambio de dones y contra-dones a través de obsequios que, aunque se hagan espontáneamente, son obligatorios (Ibíd.). Así, un principio básico en esta clase de relaciones es la obligación de dar, recibir y devolver. El autor denominó esto como un “sistema de prestaciones totales”, esto es, sostenía que el fenómeno de intercambio como hecho total podía ubicarse en distintos ámbitos de la sociedad y ser abordado desde diferentes enfoques. Este principio de los intercambios recíprocos de la economía del don aparece, siempre, en toda la fiesta. En mi investigación particular, logré comprobar esto en ámbitos tales como la organización, la economía, la política, los rituales y, por supuesto, en el porro como don protagonista, tal como lo desarrollo en el cuarto capítulo.

Todo lo anterior, sin embargo, no se limita a las obligaciones mencionadas, sino que se extiende a otras relaciones. Por su parte, Bataille (1987) señala que donar es mostrar y adquirir poder a través del juego de prestaciones. El entendimiento del *potlatch*<sup>11</sup>, en clave maussiana, permite al autor comprender el uso improductivo de los bienes y las relaciones de intercambio practicados entre los aztecas, quienes, además de conmemorar sus fiestas a través del derroche de sacrificios y de opulencias, mostraban de tal forma su poderío:

Las fiestas no sólo eran un derramamiento de sangre, sino también, generalmente, de riqueza, al cual cada uno contribuía según sus medios siendo ésta la ocasión de que cada cual demostrara su poder. (Bataille, 1987, pág. 100)

---

<sup>11</sup> El *potlatch* era un sistema de rituales entre distintos pueblos del noroeste de América del Norte, en los cuales predominaban lo dones de tipo agonísticos o de rivalidad que Mauss se interesó estudiar.



Una de las figuras que organizaba las fiestas, especialmente las públicas, era la del mercader, cuya función estaba enmascarada ya que, más allá de sus ventas, practicaba una economía del don. Mediante su estatus político de “jefe de los hombres” (pág. 101), gozaba de recibir riquezas en tanto formas de prestaciones las cuales le permitían regalar en los señoríos por los cuales tenía que pasar. A cambio de estos gestos, el mercader recibía contraprestaciones varias, tales como pieles, piedras, entre otras: el “don que se hacía con él era un signo de gloria, y el objeto mismo era el esplendor de la gloria. Al donarlo, se manifestaba su riqueza y su suerte (su poder)” (Ibíd.). Lo que allí estaba en juego era entonces la capacidad de mostrar su poder a través de los juegos de donaciones. La explicación de Bataille acerca del poder que otorgaba el hecho de donar, en el caso del fenómeno que aquí estudio, está relacionado con las redes de política clientelar que atraviesan transversalmente la fiesta, tema profundizado en el cuarto capítulo.

#### Godelier y la cuarta obligación

Por su parte, Godelier (1998) piensa los intercambios como formas de reproducción social. Quiero retomar aquí su ampliación sobre la cuarta obligación del don, poco trabajada por Mauss, la cual se basa en los intercambios que hacen los humanos con los dioses. El antropólogo sostiene que este tipo de prestaciones eran ofrendas y sacrificios que se daban a través de “la destrucción de las cosas ofrecidas”, pues “[s]e sacrifican víctimas, se procura elevar hasta los dioses el olor del incienso y los vapores de los sacrificios y, eventualmente, se consume la carne de los animales sacrificados” (Godelier, 1998, pág. 51). Esta característica destructiva lo lleva a comparar el sacrificio con una clase de *potlach*, idea en la que coincide con Bataille (1987, pág. 103). Para mi tesis, retomo de este último pensador el hecho de que, dentro del proceso de consumación, existe lo que denomina gastos improductivos o gasto (*v.g.* lujos, guerras, cultos, juegos, entre otros), caracterizados por un principio de pérdida o de derroche incondicional. Dentro de dichos gastos improductivos se encuentra el sacrificio y,





según sostiene, los cultos siempre exigen su presencia. Por esto, señala cualidades del sacrificio relacionadas con la destrucción en varios ámbitos de las actividades humanas, como por ejemplo el consumo:

El sacrificio no es otra cosa, en el sentido etimológico de la palabra, que la producción de cosas *sagradas*. Es fácil darse cuenta de que las cosas sagradas tienen su origen en una pérdida. (Bataille, 1987, pág. 29)

Bataille vincula la creación de lo sagrado con lo que llama la continuidad del ser, es decir, la muerte de un ser vivo. No obstante, aclara que en caso de que el centro del sacrificio sea un objeto se le destruye, sin que su continuidad sea afectada puesto que la misma muerte la manifiesta (2009). También explica, desde el punto de vista de la consumación, que el sacrificio es dar y abandonar, lo cual hace que sea un consumo precipitado (Bataille, 1998, pág. 53). Esto no sólo se relaciona con los intercambios sacrificiales que hacen los asistentes con los santos en la procesión a través de las mandas de agradecimiento o petición, sino también con otros que se desarrollan en la corraleja.

### Clientelismo

El tema del clientelismo ha captado la atención de varias esferas de las ciencias sociales en distintos contextos. La literatura que he consultado apunta principalmente a que el concepto fue desarrollado, inicialmente, a mediados del siglo pasado por la antropología social británica, con el objetivo de estudiar sociedades rurales mediterráneas en Europa. Luego, fue tomado como categoría de análisis por la historia, la sociología y la ciencia política. Una de las definiciones básicas de las relaciones clientelares las concibe “como el intercambio personalizado de favores, bienes y servicios por apoyo político y votos entre masas y elites” (Auyero, 2002, pág. 35), intercambio “que se establece de forma voluntaria y legítima [...] entre los que pueden ocupar u ocupan cualquier cargo público y los que desean acceder a unos servicios o recursos públicos a los que es más difícil llegar” (Corzo, 2002, pág. 14). El clientelismo también





ha sido comprendido como una característica propia de las sociedades tradicionales que está inserto en los Estados modernos occidentales (Moreno, 1995). A su vez, Combes (2011) realiza un recorrido por la historia del concepto, señalando dos posturas primordiales sobre la relación entre clientelismo y modernidad. La primera comprende la relación clientelar como una huella de las sociedades tradicionales que, gracias al avance de las instituciones políticas modernas, desaparecerá. La segunda postura entiende al clientelismo como una de las formas de desarrollo del sistema político, razón por la cual deben ser comprendidos los nexos que se entretajan al interior de éste. A esta última postura, Leal y Dávila (1994, pág. 10) suman la apreciación de que es un sostén de las dinámicas de las relaciones que estructuran el sistema político mismo, de modo que va a depender de la efectividad de las entidades que representan a los regímenes políticos.

En esta misma línea, además de entender el clientelismo como un aspecto que atraviesa el sistema político, Gloria Ocampo señala que

[...] articula adhesiones primarias y adhesiones políticas, se inscribe en los “arreglos” institucionales de poder y de clase implicados en los poderes regionales e influye en la articulación entre estos y el poder central. (2015, pág. 31)

Es importante señalar que la base fundamental de este tipo de redes en el sistema clientelar se logra mediante una relación dual, constituida por “el patrón, que proporciona bienes materiales, protección y acceso a diferentes recursos, privados y públicos; y el cliente, que ofrece a su vez servicios personales, lealtad y apoyo” (Moreno, 1995, pág. 193). No obstante, “la organización clientelar reproduce en sus distintos niveles la jerarquía de roles y funciones” (Ocampo G. , 2015, pág. 141). Desde el punto de vista de la autora, esto implica que la relación patrón/cliente es parcial, o sea, que dicho vínculo va a depender del lugar donde se ubiquen en la escala y de cómo se interrelacionen líderes barriales, jefes, concejales, etc. Este fenómeno es caracterizado por otros autores como “pirámides compuestas de relaciones diádicas” (Moreno 1995, pág. 196) o como redes multidiádicas, perspectivas según las cuales





las relaciones se dan no sólo entre patrón y cliente, sino en diálogo con un intermediario o *broker*, que “actúa como instancia de mediación entre los intereses del patrón y del cliente, distribuye los bienes que el patrón pone a disposición del cliente y al mismo tiempo está movilizando y controlando la contrapartida del cliente” (Schröter, 2010, pág. 145). Esas relaciones son vitales, incluso, para “hacer posible el intercambio de apoyo por favores” (Besana 2018, pág. 14).

La presente investigación toma en cuenta principalmente la propuesta de Ocampo (2015) quien estudia el sistema de poder económico, político electoral y clientelar cordobés, el cual hunde sus raíces en el régimen hacendatario y sus relaciones tejidas en la hacienda –principal institución económica a finales XIX y principios del XX en el Departamento de Bolívar–. Las investigaciones de Ocampo (2007) sobre el sistema hacendatario son profundizadas en el libro *Instauración de la ganadería en el valle del Sinú: la hacienda Marta Magdalena, 1881-1956*, donde explica de qué manera se fueron expandiendo la ganadería y la hacienda en el actual departamento de Córdoba. Según la autora (2015), las relaciones sociales que giraban en torno a esta institución se transformaron a partir de la creación del departamento de Córdoba a mitad del siglo XX, proceso que dio como resultado que el patronazgo agrario se transformara en política electoral, aunque conservando la estructura de poder construida previamente. Durante dicha transformación, la ganadería fue relegada a un segundo plano, y la política electoral se instauró como uno de los sistemas más relevantes y fundamentales en la vida social cordobesa. El nuevo mecanismo de poder siguió las prácticas de caciquismo empleadas en los siglos pasados, pero mudadas ahora al sistema político clientelar electoral. Como señala también Ocampo, “surge entonces la *clase política*, que se erige como intermediaria e intérprete entre el Estado y la población” (2015, pág. 93).

Así, el sistema político clientelar se basa en el intercambio de votos por una contraprestación, en la que están implicados los recursos estatales que utilizan los





jefes políticos en una red de favores, protección y programas. Ocampo define la relación clientelar como “un intercambio entre personas desigualmente situadas en la estructura económica y política, que trocan votos y apoyo político por bienes, servicios u oportunidades” (2015, pág. 134). Su trabajo es muy pertinente en esta investigación por ser ella especialista en el sistema económico político de las Sabanas del Caribe, detalle que permite entender cómo funcionan y operan las estructuras de los ámbitos mencionados. Esto es desplegado en su obra mediante el cruce de datos históricos desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, algo que permite explicar procesos históricos en los cuales se han insertado las relaciones de la fiesta. Además, ello posibilita identificar de qué manera dialogan dichas relaciones con la función social de la música. Es por esto que retomo su esquema dual, que ubica en el plano horizontal a las élites que aparecen como constructoras de las redes de poder y, en el plano vertical, al clientelismo y los intercambios entre la élite política y las comunidades.

## DISTINCIÓN E HISTORIA

Como he adelantado, la jerarquización entre música clásica y porro se encuentra inserta en una economía de intercambio de dones mercantiles y clientelares. Hunde sus raíces en el contexto económico, político y social de la región Caribe colombiana, relacionada a su vez con el auge de la ganadería extensiva y la expansión hacendaria en el Bolívar Grande de finales del siglo XIX y principios del XX. Dicho proceso iba de la mano de un proyecto cultural dominado por la élite, donde la música de la época, interpretada por las nacientes bandas (v.g. opera, religiosa y bailable de moda), sus ocasiones y las prácticas que se desarrollaban a su alrededor (v.g. retretas, bailes de salón) sirvieron como elementos de distinción para diferenciarse de las prácticas músico-dancísticas de la cultura popular (v.g. bailes populares, corralejas, fandangos y porro). Estos planteamientos me hicieron retomar dos conceptualizaciones teóricas





para interpretar los datos históricos, la primera es la noción de distinción de Pierre Bourdieu y, la segunda, la de civilización de Norbert Elías.

Bourdieu propone la distinción como una “diferencia, desviación, rasgo distintivo, en pocas palabras, propiedad relacional que tan sólo existe en y a través de la relación con otras propiedades” (Bourdieu, 1997, pág. 16). Esas diferencias están relacionadas con la producción de prácticas enclasables por parte de los agentes y con los juicios de valor que hacen éstos, sobre sí mismos y sobre los otros (1998, pág. 170). En este sentido, Bourdieu propone el *habitus* como un principio cuya función es preciso comprender para captar la esencia de la distinción:

[...] el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasmiento (principium divisiones) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)– donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida. (Bourdieu, 1998, págs. 169–170)

La injerencia del *habitus* en la construcción de espacios y estilos de vida, a través de la generación de prácticas, permite la existencia de un sistema de signos distintivos (Ibíd.). En este contexto, Bourdieu sugiere que el gusto es una disposición de clasificación social. En relación con esto, las oposiciones de las prácticas que operan sobre el plano solemne y vulgar dan cuenta de cómo el contexto festivo de principios del xx servía como espacio de producción de prácticas enclasables y de gustos legítimos. Éstos, en concordancia con el autor, son aquellos que la sociedad percibe según la clase social o el nivel de escolaridad. En el caso que estudio, la música de banda de la época, los espacios en donde se interpretaba (retretas) y los gustos alrededor de ésta constituían una de estas prácticas que acentuaban el proyecto cultural de la élite, relacionado con la enseñanza de valores “civilizados”. Todo ello se contraponía al gusto de la clase popular, el cual era vinculado con la vida campesina y con el porro, interpretado por las bandas de pueblo en lo que se conocía como bailes populares. Así,





los denominados “buenos gustos” en materia musical eran los legitimados por la élite. Esto puede vincularse directamente con uno de los planteamientos de Bourdieu:

[...] no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, [...] es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música “noble”. (Bourdieu, 1998, pág. 16)

Para mi caso de estudio, todos los elementos de aquel mundo social sediento de progreso tenían que concordar con las prácticas de socialización, en este sentido, la fiesta era el espacio en el que se ponían en escena los signos distintivos que mostraban los intereses simbólicos de un grupo social. Esto puede relacionarse con el proyecto de las élites de enseñar a las clases populares cuáles eran los “buenos gustos” y las “buenas costumbres” –valores que forjaban un ordenamiento social mediante la música–. Para ello, creo pertinente retomar la propuesta de civilización de Norbert Elías, quien invita a entender dicho concepto como “todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas «más primitivas»” (2009, pág. 133). Desde mi perspectiva, en el Bolívar Grande se desarrolló un ideal de civilización local que se vincula con el concepto de Elías –el gusto es, justamente, uno de los componentes que tiene en cuenta–. Dicho ideal civilizatorio estaba ligado al desarrollo económico y político de la ganadería extensiva y del cacicazgo, así como también a prácticas de ciudadanía y urbanidad enfocadas a la construcción de parques, monumentos e iglesias. Esos espacios fueron propicios para forjar el espíritu de “progreso”, “culto” y “civilizado”, el cual fue puesto en escena en la fiesta mediante la producción musical y su consumo. Esa producción era, por otro lado, importada y coincidía muchas veces con la cultivada en países europeos y de toda América. A través de ella, la élite de la época tendía a diferenciarse tajantemente de una clase construida como “ruidosa” y “contaminada por razas inferiores”, según las fuentes. La necesidad de las sociedades por crear distintivos muestra cómo son modelados los lenguajes simbólicos, que





hacen parte de un sistema más amplio y que determinan rasgos de distinción para el desarrollo de los procesos comunicativos. En palabras de Bourdieu: “categorías sociales de percepción [que] se convierten en diferencias simbólicas y constituyen un auténtico lenguaje” (1997, pág. 20).

\*

\*

\*

Expuestos los puntos principales del marco teórico al que acudo en este trabajo, creo pertinente contestar la pregunta principal de la investigación. Para responderla, sostengo que el repertorio al interior de la fiesta contemporánea reproduce una jerarquización social que se evidencia en el *performance* a través de la división entre piezas clásicas y porro. En el pasado la jerarquización se conformó como una distinción entre lo que se conocía como música clásica y moderna de la época frente al porro y otras expresiones. Dicha distinción se encontraba íntimamente ligada con el proyecto civilizatorio promovido por la élite política y económica de finales del siglo XIX e inicios del XX en el Bolívar Grande. A la postre, esta división impactó en la industria fonográfica, la cual capturó algunos de los elementos festivos desde la década de los sesenta del XX. Este fenómeno se dio tras el reordenamiento de los departamentos de Córdoba y Sucre, por la transformación del régimen hacendatario en política clientelar y por los discursos folclóricos promovidos por la misma clase dirigente.

Así, los sentidos en la fiesta explican algunos aspectos del devenir de la realidad sabanera. Estos sentidos se conforman, en buena medida, por los intercambios económicos y políticos de los que el porro forma parte fundamental, en tanto don que hace evidentes relaciones clientelares. Mientras que las piezas clásicas se manifiestan como el don de la cuarta obligación, por medio del cual la gente intercambia con los santos o los seres supremos. Dichos intercambios se caracterizan por su exceso, cualidad que conforma lo sagrado, ya que condensan valores, ideas y conductas sensibles de la sociedad, poniéndolos en escena. Es decir, ponen en juego y reproducen el sistema de creencias, los modos de vida y los órdenes sociales. Por ende, puedo sugerir





que la división entre piezas clásicas y porro da cuenta de una construcción local de lo sagrado en las fiestas de las Sabanas.

## EL CARIBE: ETNOGRAFÍA E HISTORIA

Esta investigación tiene como principal base metodológica el método etnográfico en diálogo con el histórico, los cuales fueron desarrollados entre 2016 y 2019 en las fiestas de los santos de las sabanas de Córdoba y Sucre y archivos históricos. Sin embargo, no significa que haya limitado mi trabajo de campo a esos departamentos, ya que la agenda de las bandas excedía frecuentemente esas zonas. Por esto me trasladé también a sitios más lejanos, lo cual me proporcionó una visión más amplia del fenómeno. A su vez, este trabajo cuenta con un capítulo de investigación histórica, que implicó la consulta y análisis de historia oral, historiografía, de documentos hemerográficos y de la creación de un archivo musical de los siglos XIX y XX. Este diálogo histórico etnográfico me permitió rastrear la distinción del repertorio, comprendiendo las relaciones económicas, sociales y políticas en el tiempo donde estuvo inserto, teniendo en cuenta la historia misma de la fiesta. A su vez, pude rastrear algunas de las transformaciones acaecidas en dichas relaciones y en la música que, con el tiempo, fue tomando otros roles. Por un lado, los géneros de baile de principios del XX pasaron a ser la música solemne en el sistema festivo, por el otro, el porro pasó a ser parte del discurso sobre la música nacional, a mediados del siglo XX, mismo que paralelamente fue apropiado por los discursos regionales. Estos echaron mano de expresiones culturales del mundo ganadero y de la fiesta en corraleja, lo cual impactó en la industria musical a partir de los años sesenta, momento que estudié a través de las bandas y agrupaciones que grabaron a partir de esa década. Todo esto me llevó al entendimiento de los intercambios económicos y políticos en los que está inserta la división hoy en día.





Metodológicamente, es importante decir que uno de los elementos que guió la presente investigación son las piezas clásicas. El paso inicial fue la profundización en la idea de música clásica a través de la historia oral, reconstruida a partir de conversaciones con varios músicos mayores de banda. Una de las primeras conclusiones a las que llegué fue que, en un pasado cercano –ubicado entre 1960 y 1970–, ese repertorio era más ejecutado que en la actualidad, principalmente en los rituales del ciclo de vida, aunque también en bautizos de casas, bailes de salón y velorios de los santos, entre otros. Según los testimonios, esta música se empleaba para iniciar cualquiera de las ocasiones citadas a manera de bendición del ritual, interpretando tres piezas clásicas y, solo después, el porro. Actualmente, esta práctica se sigue manteniendo en varios momentos (*v.g.* rituales de muerte, mandas, santoral), en la fiesta se lleva a cabo al inicio de la alborada que tiene lugar en la puerta de la iglesia. Conforme iba avanzando la investigación, observé también que, en ese pasado cercano, dicha música aparecía en un lugar solemne y sagrado. Sin embargo, las interpretaciones de mis interlocutores se tornaron limitadas e impedían ver qué otro tipo de relaciones se escondían detrás.

Con el propósito de comprender, inicié una búsqueda bibliográfica sobre las piezas clásicas que me permitió advertir un vacío sobre el tema. A partir de esto, decidí recurrir a una investigación de fuentes primarias, buscando documentos hemerográficos que referían a la fiesta de los santos de principios del siglo xx, selección que justifiqué con base en el esplendor de los géneros bailables de la época. Dicha hemerografía se compone de una gran variedad de periódicos locales de Montería, Cereté, Lorica, Chinú, Ciénaga de Oro, Tolviejo, Santiago Tolú, Sahagún, Sincelejo, Corozal, Magangué, Mompo y Cartagena<sup>12</sup>. Por otro lado, la escasa documentación de

---

<sup>12</sup> Si bien todas las fuentes no se encuentran citadas en el presente trabajo, su análisis me permitió tener un panorama amplio sobre la región. Por razones de narrativa y los fines del estudio, solamente seleccioné las más útiles acorde con la región de estudio.





partituras y nula existencia de archivos musicales de los siglos XIX y XX en las Sabanas impide un abordaje directo de la región. Sin embargo, pude reconstruir y organizar un archivo único en el pueblo de Mompo, ubicado en la subregión caribeña conocida como la Depresión Momposina. El Archivo Musical Santa Cruz de Mompo (AMSCM)<sup>13</sup> está integrado por manuscritos e impresos de la época en los cuales comprobé no sólo la dotación instrumental de las bandas filarmónicas, sino también los géneros interpretados<sup>14</sup>. Esto me permitió un cruce de información tanto con el repertorio de la hemerografía, como de las ocasiones performáticas en las que aparecían. A partir de este rastreo es que puedo afirmar que la misma música circulaba por todo el Caribe republicano. Dicho sea de paso, cabe destacar que las Sabanas y la Depresión Momposina han compartido desde la Colonia economía, gobierno, historia y cultura (Posada, 1998; Meisel, 1994).

En cuanto a los géneros musicales hallados en la hemerografía y en el AMSCM, se tratan de aquellos que se popularizaron en Europa, EE.UU. y toda Latinoamérica a lo largo del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Esta revisión del pasado me fue conduciendo a comprender el contexto social económico y político que se desarrollaba, de manera general, en el país, al igual que en el Caribe y el Bolívar Grande. Uno de los aspectos más relevantes es que la economía del Caribe, en especial la ganadera, se estaba insertando en el mercado a nivel nacional e internacional. Muestra de ello fue la expansión de la hacienda ganadera en el Bolívar Grande (Ocampo G. , 2007), proceso crucial que dio pie al nacimiento de una élite que lideró, lo que llamé, un ideal civilizatorio local, el cual relacioné con el concepto de civilización de Norbert Elías (2009).

---

<sup>13</sup> El AMSCM es el producto de la limpieza, clasificación, digitalización y catalogación que realizamos Leopoldo Flores Valenzuela y yo con los papeles de música que resguarda la Academia de Historia de Mompo, ubicada en el Archivo Histórico de la Casa de la Cultura del pueblo. Ver De Ávila y Flores (2021) [www.amscmompo.com](http://www.amscmompo.com)

<sup>14</sup> Ver capítulo dos para detalles de los géneros musicales.





En paralelo, indagué en la discografía de las bandas de la región sabanera y otras agrupaciones afines que grabaron música clásica y porro entre las décadas de los sesenta y noventa. Para tal fin, estudié en un repositorio de discos vinil (Candelazos Tropicales<sup>15</sup>) especializado en música tropical del Caribe, lo que implicó la digitalización fotográfica y de audios de fonogramas con los siguientes criterios. Entre los cerca de 17,000 discos disponibles en el repositorio, extraje 169 pertenecientes al Caribe colombiano y, en especial, de las Sabanas, relacionados con el mundo ganadero y festivo. Es decir, seleccioné todas aquellas producciones cuyos intérpretes se clasificaban con el nombre de banda, o una población costeña, sumado a una referencia al mundo ganadero, música clásica y/o porro. Por supuesto, esto implicó igualmente seleccionar dotaciones híbridas muy emparentadas, como la de los Corraleros de Majagual o Pedro Laza y sus Pelayeros, por mencionar algunas, ya que era muy usual en la época.

La propia indagación en el pasado festivo me permitió ampliar las herramientas interpretativas del fenómeno musical en general, otorgándole un sentido más abarcador, mediante la comprensión de distintos niveles de complejidad. Uno de ellos consistió en delinear una aproximación al sistema musical de banda de finales del siglo XIX y principios del XX. Esto con el fin de entender la distinción en el repertorio y advertir que la jerarquía actual y las relaciones político-económicas en las que se inserta en el *performance* no se pueden comprender si no se entienden los vínculos con la memoria festiva y con la historia de la región Caribe. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea el único camino posible para explicar la función social de la música en los rituales caribeños, pero sí considero que, a partir de esta estrategia, es factible aportar al esclarecimiento de, por lo menos, aspectos que no son evidentes en la dicotomía aludida. En este sentido, se puede generar nuevo conocimiento mediante los

---

<sup>15</sup> Colección que pertenece a Carlos Javier Pérez, ubicada en Cereté, Córdoba.





datos etnográficos, en función de la información histórica, la cual retroalimenta a su vez la interpretación etnográfica.

Asimismo, el presente trabajo abona a la profundización de la religión popular costeña, pues la música clásica es protagonista en los actos más importantes de la celebración de los santos, justo allí donde están en juego la cosmovisión y las creencias. Esto permite advertir otra cara de las culturas musicales del Caribe, menos cercana al estereotipo de lo tropical o lo exótico y más centrada en una construcción sobre lo solemne sagrado. Este proceso fue acompañado por la profundización en el contexto ritual de uno de los géneros que más ha dado qué hablar en la literatura: el porro. En su mayor parte, éste ha sido estudiado sin tener en cuenta dicho contexto ritual, por lo cual se ha colado en la academia una idea del sentido común que afirma que el porro es el único género musical de las bandas y que su función es de divertimento y alegría únicamente.

El trabajo de campo realizado entre 2016 y 2019 abarcó estancias en Colombia de tres a seis meses, durante las cuales asistí, invitada por las bandas, a diez fiestas en diferentes lugares. Una de las estrategias metodológicas que utilicé fue viajar junto a dos de ellas: La Reina del Porro y La Nueva Esperanza de Manguelito la que toca bonito, ambas de los corregimientos Manguelito y Rabolargo, respectivamente, del municipio de Cereté (Córdoba). Al mismo tiempo, realicé visitas fuera del contexto festivo a músicos y otros interlocutores, tales como organizadores, asistentes, vendedores, ganaderos, empresarios y cuadrilleros de las corralejas. Realicé entrevistas tanto individuales como grupales, estas últimas fueron las que me sirvieron para observar diferentes percepciones, confrontaciones y contradicciones acerca de sus quehaceres como músicos, sobre el repertorio y la función de las bandas en cada ritual. Sin embargo, a medida que avanzaba con el análisis del discurso, éste me fue llevando a la dicotomía entre lo sagrado solemne y lo sagrado alegre. Decidí entonces profundizar en las relaciones que sostenían dicha dicotomía, lo cual me condujo a





advertir, en primera instancia, la ambigüedad revelada en ciertos discursos sobre la música en la fiesta. En segunda instancia, pude comprender de qué manera las relaciones trazadas alrededor de la dicotomía son fruto de la historia regional económica, política, social y cultural del Caribe. Por último, en un análisis más profundo, advertí de qué forma es sostenida por las relaciones económicas construidas en la fiesta, característica que, por su naturaleza excesiva, es productora de sacralidad, tal como comenté anteriormente. Este último paso metodológico amplió mis horizontes, abstracciones y posibilidades interpretativas respecto al entendimiento de las relaciones en las que estaba presente el repertorio.

Finalmente, dado que muchos materiales son de difícil acceso, para nutrir bibliográficamente esta investigación tuve en cuenta visitar varios repositorios, entre ellos, la Biblioteca Nacional de Colombia, la Luis Ángel Arango y la de la Universidad Nacional en Bogotá. De igual forma, recopilé material en el Centro de Documentación Regional Orlando Fals Borda en Montería, así como en la Biblioteca del Centro Cultural en Sincelejo, ambos recintos pertenecientes al Banco de la República.

## LA FIESTA COLOMBIANA Y LA ACADEMIA

En Colombia, el concepto teórico de fiesta es de uso relativamente reciente, no obstante, la antropología y, sobre todo, el folclor han hecho de las expresiones festivas – dentro de ellas la música – un tema de estudio recurrente. De hecho, para esta última se convirtió en el tópico central, tras la consolidación del folclor como una preocupación estatal desde finales de la década de los treinta (Miñana, 2000). Éste partió desde un enfoque en el exotismo y en el estereotipo, basándose en la recolección–conservación y en taxonomías extensas<sup>16</sup>. A pesar de la profusa producción bibliográfica

---

<sup>16</sup> Algunos ejemplos de folclor musical son el *Compendio General del Folklore Colombiano. Música y folclor de Colombia* (1977) de Guillermo Abadía Morales; *Música y folclor de Colombia* (1982) y *Las fiestas y el folclor en Colombia* (1995) de Javier Ocampo López, o; *Historia de la música en Colombia*





sobre las prácticas rituales, musicales y dancísticas del país, existen escasos estados del arte sobre fiesta en Colombia y, en menor medida, del Caribe. De esta región, lo más cercano a ello son cartografías y textos recopilatorios del calendario festivo, los festivales, la música, las artesanías y los rituales. Hasta el momento, he ubicado dos estados de la cuestión sobre fiesta en Colombia que brindan ciertas guías para su esquemización y entendimiento, uno de Sofía Lara Largo (2015) y otro de Pedro Madrid Garcés (2020)<sup>17</sup>.

El estudio de las festividades fue considerado por la academia colombiana como algo poco serio hasta tiempos recientes. De este modo, estuvo relegado al folclor desde finales del siglo XIX, panorama que se mantenía en el contexto de los setenta, según Gloria Triana. Sin embargo, aunque el objeto de estudio no fuera definido por la fiesta, la antropología previa a 1970 ya venía estudiando diversos ceremoniales desde el concepto de ritual. Así, durante la segunda mitad del XX comenzó una producción académica que privilegió las comunidades afrodescendientes tanto del Pacífico, como del Caribe, lo mismo que los territorios indígenas. No obstante, la consolidación de la fiesta como objeto de estudio por las ciencias sociales se dio hasta el siglo XXI, desde un enfoque histórico, antropológico y sociológico. Esto llevó a poner atención en sectores poblacionales que representaban una alteridad menos radical, como las sociedades rurales, mestizas y urbanas. Según varios autores (González, Gutiérrez y Cunnin y Vignolo en (Madrid, 2020, pág. 21), este fenómeno de reivindicación tuvo lugar por tres principales factores: los procesos de patrimonialización de las celebraciones por parte del Estado, el resurgimiento y fortalecimiento de

---

(1963) de José Ignacio Perdomo Escobar. Para mayor profundidad en el tema ver *Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia* (Miñana, 2000) y *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario* (Ospina, 2013).

<sup>17</sup> Todo el estado del arte sobre este tópico está basado en los dos autores citados, no obstante, también recurrí a otros que se encuentran debidamente referenciados.





instituciones y fiestas patronales en lo local, así como la visibilidad de comunidades indígenas y afrodescendientes en este ámbito.

Todo parece indicar que, por mucho, la ocasión más estudiada por la academia es el Carnaval, así como las fiestas durante la Colonia en la Nueva Granada. De tal forma, se le ha dedicado una buena cantidad de hojas al Carnaval de Barranquilla<sup>18</sup>, al Carnaval de Negros y Blancos (Pasto)<sup>19</sup>, al Carnaval de Río Sucio (Caldas)<sup>20</sup>, y, en menor medida, al Carnaval de Tumaco<sup>21</sup>, al igual que al extinto Carnaval de Bogotá<sup>22</sup>, entre otras expresiones carnavalescas<sup>23</sup>. En ellas se han debatido aspectos históricos, sus orígenes, la identidad, las expresiones negras e indígenas y las luchas sociales mediante lo lúdico (Vignolo, 2006). De tal manera, los puntos de análisis se centran en lo grotesco, lo risible, el exceso, las licencias sociales, la libertad, al igual que en personajes como el diablo<sup>24</sup>, el Rey Momo<sup>25</sup>, las marimondas<sup>26</sup>, las carrozas, el reinado de belleza, entre otros. Asimismo, se tocan temas como las políticas de patrimonio cultural<sup>27</sup>, la privatización, transformaciones y dinámicas económico políticas de las fiestas<sup>28</sup>, mercantilización cultural<sup>29</sup>, industria del espectáculo y turismo<sup>30</sup>.

---

<sup>18</sup> Ver De Espriella (2000), De Friedemann (1985), González (1998), Montoya (2000), Soto (2012), Tolosa (1993) y Vignolo (2006; 2010; 2014).

<sup>19</sup> Ver Hidalgo (2019), Londoño (2015) y Muñoz (1991).

<sup>20</sup> Ver Cárdenas (2015), De Friedemann (1996), González (2014), Montoya (2000) y Vignolo (2015).

<sup>21</sup> Ver Agier (2008).

<sup>22</sup> Ver Aschner (2006).

<sup>23</sup> Ver Miñana (2006).

<sup>24</sup> Ver Arboleda (2011), Soto (2012) y Cárdenas (2015).

<sup>25</sup> Ver Espinosa-Patrón (2010).

<sup>26</sup> Ver Vargas (2019), Londoño, Baquero, y Baquero (2017).

<sup>27</sup> Ver Andrade (2013), Chaves, Montenegro y Zambrano (2014), Sanín (2010) y Vignolo (2014).

<sup>28</sup> Ver Lacarrieu (2014).

<sup>29</sup> Ver Meza (2014) y Montenegro (2010).

<sup>30</sup> Ver Castaño (2014) y Gutiérrez y Cunin (2006).





Además, otro tema dentro de la academia colombiana ha sido la fiesta indígena<sup>31</sup>, en donde se debate la resistencia cultural y política en el marco de proyectos de dominación, al igual que los discursos sobre pérdida de la tradición, las apropiaciones y el consumo cultural. Igualmente, se pone sobre la mesa el reconocimiento de derechos culturales y políticos, la interculturalidad y la autodeterminación<sup>32</sup>. Como se dijo, a la par, las comunidades negras han sido de gran interés desde tiempo atrás por la antropología, pero también por la historia<sup>33</sup>. Éstas han hecho de la fiesta un espacio donde, mediante imágenes y escenificaciones, se recrean versiones no oficiales de sus sociedades, memorias, héroes y pertenencias comunitarias.

Por otra parte, existen igualmente un conjunto de estudios sobre prácticas religiosas festivas en todo Colombia, donde destacan, entre otras, la Semana Santa y el santoral católico de origen colonial<sup>34</sup>. Por la cercanía a mi tema, es importante mencionar que abordan la semana mayor de Mompox, Popayán, Piedecuesta, Santo Tomás, Tolú y Santa Fe de Antioquia<sup>35</sup>. De la primera, hay que citar trabajos pioneros como *Semana Santa en Mompox* de María Teresa Arcilia (1987), *Semana Santa en Mompox y Coteje* de Nina De Friedemann (1995) y *Semana Santa en Tolú* de Julio Pretelt Olier (1955). Por otro lado, aparecen una serie de textos relacionados con el ceremonial patriótico o cívico, ya sea producto de las gestas independentistas, los centenarios, bicentenarios históricos y/o sus prácticas instauradas en la sociedad en general<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Ver Miñana (2008), De Friedemann (1977), Aschner (2005), Mazzoldi (2004) y Osejo y Flores (1992).

<sup>32</sup> Ver Molina (2012) y Mejía (2010).

<sup>33</sup> Ver De Friedemann (1964; 1996), Cunin (2003), Flórez (2010), Martínez (2011), De la Rosa (2013), Restrepo (2013) y Bidegain y Demera (2005).

<sup>34</sup> Ver Alzate (2010), Arboleda (1953), Arcila (2009; 2017), Galves y Cabrera (2000), Gutiérrez (2011), Hartmann y Velásquez (2004), Jiménez (2015) y Loaiza (2011).

<sup>35</sup> Ver Arboleda (1953) y Arcila (2017).

<sup>36</sup> Ver Acevedo (2006), Flórez (2010), González (2011) Jiménez (2017), Jiménez y Montoya (2011), Martínez y Rincón (2011) y Vargas (2014).





Finalmente, hay que apuntar la producción sobre festividades y ferias regionales (Feria de las Flores en Medellín, de Cali, festivales de música)<sup>37</sup>, fiestas taurinas, peleas de gallos<sup>38</sup> y corralejas. Por su importancia para esta investigación a esta última le dedicaré unas líneas más adelante.

Las teorías y enfoques analíticos que han identificado los referidos estados del arte son diversos, no obstante, aparecen ciertas tendencias que a continuación enumero. El concepto de ritual ha sido central en la producción académica colombiana, su tratamiento se ha realizado, entre otras, desde la teoría procesual de Víctor Turner, sin descartar, por supuesto, referencias de clásicos como Émile Durkheim y Marcel Mauss. Esta postura enfatiza en las creencias y construcciones colectivas que posibilitan la legitimación de normas, valores y, sobre todo, conflictos, mismos que tienen que ser resueltos mediante la *performance* ritual. Otra de las grandes nociones a las que se ha recurrido es la de comunidades imaginadas del investigador Benedict Anderson, sobre todo para explicar la construcción de los discursos nacionales y sus actos ceremoniales. Muy cercano a ésta, el concepto de invención de la tradición de Eric Hobsbawm y Terence Ranger ha sido muy socorrido, pues permite un sinnúmero de interpretaciones y aplicaciones tan antagónicas como la valorización, o desvalorización de las expresiones festivas, su transformación, la gestión de la memoria, el pasado y las luchas políticas, entre otras. Por otro lado, la idea de hibridación cultural de Néstor García Canclini ha coadyuvado al debate sobre lo popular, principalmente en el marco de las fiestas que han emergido en contextos urbanos. Con todo, ésta aglutina a dos posiciones contrastantes que consideran, por un lado, al pueblo como un conjunto heterogéneo, ignorante, masificado y ordenado, generalmente, por el Estado. Por otro, la versión romántica que lo ve como un ente ideal, sublime, versión de lo comunitario, solidario y tradicional. Un enfoque teórico un poco menos

---

<sup>37</sup> Ver Bolívar (2007) Londoño, Baquero, y Baquero (2017).

<sup>38</sup> Ver Arias (2012) y Gómez (2009).





abordado es el de *homo ludens* de Johan Huizinga, así como las discusiones posteriores del juego que hicieron Norbert Elías y Eric Dunning.

De especial atención para mi trabajo es el empleo de lo carnavalesco, noción acuñada por Mijaíl Bajtín, pues se trata de un referente muy utilizado para analizar justamente el Carnaval. Y es que, el poder de la trasgresión grotesca que pone en ruptura al orden establecido tiene por finalidad restablecer dicho orden, pero también permite la emergencia de nuevos códigos sociales. Así, el modo lingüístico en código carnavalesco posibilita, entre otras cosas, instaurar un ethos festivo continuo en la cultura, inclusive fuera de la esfera de la misma fiesta. Es ahí donde lo popular cobra su verdadera importancia, ya que es el lugar de la crítica social, de la transformación de los valores y del escape ritual de las relaciones sociales dominantes. Más adelante discuto una investigación en particular que hace una lectura en código carnavalesco sobre la misma discografía que analizo. Finalmente, otros conceptos empleados en la academia colombiana son los de:

[...] la interpretación de la cultura de Clifford Geertz (1980), la teoría de la fiesta de Josef Pieper (1974), la representación y prácticas de significación de Stuart Hall (1997), la teoría de la práctica en Pierre Bourdieu (1972), la teoría de la clase ociosa de Thorstein Veblen (2014) [1899], y análisis de tipo semiótico de autores como Eco (1985), Klinkenberg (2006) o González (2008). (Madrid, 2020, pág. 43)

## DE CORRALEJAS, BANDAS Y FIESTAS: UN ESBOZO CARIBEÑO

Como dije con antelación, estados del arte sobre fiesta en el Caribe, al igual que de temas específicos que abordo en esta investigación, como la corraleja, la música y la tradición de banda, son realmente escasos o nulos. De tal forma, este apartado pretende aportar cierta bibliografía rastreada, además de clasificarla en las temáticas aludidas con el fin de brindar un panorama de lo que se ha producido. Mucha de ella me sirvió para rescatar datos etnográficos e históricos, quizá ahí sea donde radique el mayor valor de estos trabajos, pues son ricos en informaciones regionales, por tanto, documentos únicos. De forma general, se puede decir que el Caribe ha sido





ampliamente estudiado en términos de las expresiones festivas, aunque hay todavía un fuerte vacío en la teorización del concepto de fiesta, con algunas excepciones. Así, partiré de uno de los trabajos más completos que he podido ubicar, el cual funciona como una especie de cartografía de la región para los temas de mi interés: *Las fiestas en el Caribe colombiano*, coordinado por Sandra Turbay (2000), de diversos autores<sup>39</sup>.

En un marco nacional, se puede sostener que la producción académica sobre las expresiones festivas en el Caribe responde al devenir de los proyectos estatales que han marcado el derrotero de la antropología y la historia en Colombia. En concordancia con Fabio Silva Vallejo (2006), hay un fuerte sesgo que se inaugura con la creación de la Comisión Corográfica en 1839, la cual tenía un fin político para la administración del territorio y sus recursos naturales y humanos. No obstante, es hasta la década de los treinta del xx que, bajo los mandatos de Olaya Herrera, López Pumarejo y Eduardo Santos, se crearon instituciones con una vocación más especializada, como la Facultad de Ciencias de la Educación (1931), la Escuela Nacional Superior (1936) –que puede considerarse como el inicio de la antropología institucionalizada– y el Servicio de Arqueología (1938), adscrito a la Sección de Extensión Cultural y Bellas Artes. Con la llegada del etnólogo francés Paul Rivet se fundó el Instituto Etnológico Nacional (1941) que tenía la finalidad de ampliar los estudios de lingüística, arqueología y etnología, de este tiempo destacan Gerardo y Dussán de Reichel-Dolmatoff, pioneros en los estudios de comunidades kogi del Caribe. Para 1952 se habían fundado centros regionales de investigación etnológica, donde se encuentran el Instituto Etnológico del Magdalena (1946) y el de Investigaciones Etnológicas de Atlántico (1947). Posterior a esto, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), marcaría un nuevo derrotero en 1997 con la publicación de *Antropología en la modernidad*.

---

<sup>39</sup> Todo lo que atañe a fiesta en el Caribe de forma general está basado en esta obra, con excepciones que son citadas debidamente.





*Identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, que es considerado uno de los trabajos fundadores de la antropología moderna, este estudio da cuenta:

[...] de una diversidad de fenómenos sociales y culturales en estos tiempos globalizantes, caracterizados por el embate neoliberal en sus múltiples formas de intervención; analizando las relaciones centro-periferia, los movimientos sociales, los discursos de grupos locales frente al Estado, el discurso experto versus el saber local y sus interlocuciones, entre otros tópicos. (Silva, 2006, págs. 57-58)

Este trasfondo político institucional hay que tenerlo muy presente en la lectura de la producción académica de la fiesta en el Caribe, ya que se encuentra, más o menos, acorde con las tendencias nacionales, aunque siempre desde una periferia que igualmente tiene implicaciones a considerar.

La columna vertebral de la fiesta en el Caribe se estructura por el calendario católico, en el cual se celebra a las diferentes devociones de la región, o santoral, al igual que las del año litúrgico (Adviento, Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Resurrección, Pentecostés y el Tiempo Ordinario). A la par, se encuentran los rituales del ciclo de vida que hacen parte del sistema de creencias, donde destacan los funerarios, las bodas, los bautismos, quinceañeros, entre otros, por su parecido con algunos del santoral. Es decir, entre el culto a los santos y los rituales de paso existe un vínculo que revela las relaciones entre el individuo y la sociedad. Dentro de los rituales de difuntos es importante mencionar el lumbalú<sup>40</sup>, que se practica todavía en algunas comunidades palenqueras acompañado de cantos y tambor, al igual que los indígenas, donde utilizan cantos de zafra. Una particularidad de la religión popular costeña es la existencia de *santos vivos*, estos son imágenes que han aparecido en forma de piedra, porcelana, conchas, caracoles o árboles (especialmente las bongas). En ciertas zonas cenagosas (v.g. Río Sinú, Ciénaga Grande de Lórica), sus orígenes míticos se encuentran vinculados con el agua de los lugares, tomando nombres de los objetos en los que se formaron:

---

<sup>40</sup> Ver *Lumbalú: ritos de la muerte en palenque de San Basilio, Colombia* (De Friedemann, 1990).





Victor Negrete (1986), un investigador nativo de la región elaboró una lista con 29 santos venerados en el bajo Sinú y sabanas. El nombre del santo indica a veces el objeto a partir del cual se formó: la Santa del Pocillo, el Santo del Cristal, el Santo de la Vara, el Santo de la Botella, la Virgen de la Caracucha y la Santa Cruz de Piedra. El caso de los árboles milagrosos fué [sic] reportado por el viajero Antolín Díaz (1935: 108): los campesinos del Sinú aseguraban la existencia de un árbol de cuya corteza manaba sangre el jueves santo, mientras en tiempo ordinario manaba leche; sobre una rama de este árbol apareció un día la imagen de la Virgen y los campesinos comenzaron a prender velas a su alrededor. El sacerdote maldijo a los campesinos por su idolatría, la Virgen desapareció y la rama se secó. (Turbay, 1995, págs. 21-22)

Uno de los autores más prolíficos del Caribe es Edgar Rey Sinning, que ha escrito una gran cantidad de libros y artículos sobre religión popular, expresiones músico dancísticas, máscaras y el ceremonial civil. Particularmente, estudia los órdenes y la conformación social colonial vinculada con los linajes familiares, el poder, el clero, las cofradías y las celebraciones regias en Santa Marta. Combina tanto investigación histórica, como etnográfica o antropológica, haciéndolo un referente de consulta obligado para el área<sup>41</sup>. Otro importante autor es Edgar Gutiérrez Sierra, quien ha abordado aspectos históricos de la *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias* (2006), al igual que de los rituales patrióticos, como el 11 de Noviembre y el Carnaval. Voy a hacer mención a la tesis de grado<sup>42</sup> *Las fiestas de la virgen del Carmen en San Estanislao de Kostka, Arenal: procesos de hibridación en los imaginarios religiosos populares* (Sarmiento, 2019), pues justamente asistí a esta celebración en la cual hice etnografía. Aunque no se trata de un trabajo académico, la novela *En Chimá nace un santo* del loriquero Manuel Zapata Olivella (2020), así como toda su producción ensayística y literaria, es de suma importancia para la región del Sinú y el Caribe.

Congruente con la tendencia, el Carnaval es tal vez la ocasión más estudiada en la región desde diversos enfoques teórico metodológicos. Muy probablemente por las

---

<sup>41</sup> Ver Rey Sinning (2006; 2006b; 2006c; 2009; 2011; 2018).

<sup>42</sup> Un estado del arte completo amerita una revisión de las tesis de grado de varias universidades de Colombia, pues abordan muchísimas fiestas del Caribe, este trabajo queda pendiente para el futuro.





razones aludidas en rubro anterior, el Carnaval de Barranquilla ha sido el epicentro de una serie de trabajos que, desde los cincuenta, abordan temas de raza, mestizaje, negritud, danza, personajes, música, comida, cuerpo y las alteridades, todos ellos desde la historia y la antropología<sup>43</sup>. Investigaciones recientes siguen preguntándose por las huellas de la africanía, la modernización de la fiesta y sus implicaciones políticas y económicas, hasta miradas desde la literatura, el documental audiovisual y los medios de comunicación<sup>44</sup>. Con todo, al realizar un estado del arte sobre la presencia afrodescendiente en el Carnaval, Lizcano y González señalan que “el tema no había sido ajeno a muchos escritores, pero si evidenció la carencia teórica de los autores” (2010, pág. 449). Parece ser ésta la constante de toda la producción sobre fiesta en el Caribe, pues, fuera de trabajos recientes y algunas excepciones, se le ha puesto mucho énfasis a la descripción y poca atención a la problematización teórica.

Un caso especial de notables contribuciones teóricas, principalmente a la etnografía –con consecuencias políticas en la Ley 70 de 1993, o de las negritudes–, es el de la antropóloga Nina Sánchez De Friedeman<sup>45</sup>. Sus trabajos se enfocaron, de manera general, en las comunidades afrodescendientes en Colombia, apoyándose tempranamente en materiales audiovisuales. Aquí debo mencionar *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque* (1979), pues es un trabajo que muestra las relaciones entre la ganadería y la cultura esclava y cimarrona de la Costa. Es una de las pocas que ha entendido el Carnaval como una práctica compartida, así, denominó un área carnestoléndica del Magdalena que comprende los pueblos rodeados por el río en la Depresión Momposina (1984). Friedemann propone que el Carnaval se asentó en las ciudades de la zona, reproduciendo costumbres de las sociedades campesinas

---

<sup>43</sup> Ver Vengoechea (1950), Castillejo (1957), Escalante (1980), De Friedemann (1984; 1985), Rey Sinning (2006b [1992]), Delgado (2001), Bolívar (2001) González (2006), Olivares (2006).

<sup>44</sup> Ver Miranda, De Oro, Lladó, Lizcano y González en (Lizcano y González, 2010).

<sup>45</sup> Para un análisis crítico del trabajo de Friedemann con bibliografía de la autora, ver Arocha (2008).





españolas, mientras que en las poblaciones rurales perduraron otras relacionadas con rituales indígenas y negros. Dado que dichos rituales se mezclaron con ideas cristianas, los interpretó como prácticas sincréticas. Igualmente, muestra la importancia de lo africano mediante la comprensión de este espacio como “un escenario testimonial de presencia y resistencia” (1998, pág. 157). Así, hace memoria sobre la historia de la violencia sufrida por las comunidades negras en varias áreas desde la época esclavista. Llega al punto de proponer una génesis de la afroamericanidad, que habría nacido en el seno de las cofradías y los cabildos y que, posteriormente, se habría articulado con la tradición cristiana. Igualmente enfatiza en las fiestas del tambor, relacionadas con los bailes de salón del XIX y XX. Asimismo, es interesante el señalamiento que hace acerca de la presencia del entorno ecológico, encarnado en las danzas a través de animales –sobre todo aves– que convivían con diversos personajes, entre los que se destaca el diablo. Con todo, más allá de su búsqueda de una africanía, la que podríamos discutir, su aporte es útil para pensar el Carnaval, considerando la importancia de la memoria cultural y de la transmisión de saberes reunidos en un archivo de colectividades. Del mismo modo, hay una serie de trabajos que abordan otros carnavales del Caribe, como el de Santa Marta desde una perspectiva histórica<sup>46</sup>.

Otro conjunto importante es el ceremonial vinculado con las gestas revolucionarias, es decir, los rituales patrióticos o civiles (*v.g.* Independencia de Colombia, de Cartagena o Mompox, 11 de Noviembre, batallas, etc.). Este tipo de trabajos, que usualmente son de corte histórico, se centran en ciudades principales de la Costa, como Cartagena<sup>47</sup>, Barranquilla, Santa Marta<sup>48</sup> o Mompox, dejando un vacío de poblados más pequeños y/o rurales de siglos pasados. En ellos se discuten las ideas sobre

---

<sup>46</sup> Ver Rey Sinning (2006; 2009).

<sup>47</sup> Ver Gutiérrez (2000; 2004; 2006b) y Acevedo (2006).

<sup>48</sup> Ver Rey Sinning (2006c).



el republicanismo de la Colombia independiente, la ciudadanía, las manifestaciones artísticas y lo popular de las celebraciones, así como su vínculo con la religiosidad. Asimismo, hay un conjunto de festivales, generalmente subvencionados por el Estado, producto de la asimilación de los discursos folclóricos, como los reinados de belleza, las ferias ganaderas y las que adquieren el nombre de productos locales (v.g. feria del mango, palma amarga, agricultura, ñame, yuca, arepa, burro, artesanías etc.), así como de música (v.g. festival de acordeones, millo, gaitas y tambores, gaita corta, vallenato, tambora, porro, cumbiamberos, etc.).

Por la importancia para mi trabajo, voy a enumerar parte de la producción folclórica que se ha dado, principalmente, en Córdoba y Sucre en torno a la fiesta, la corraleja, las bandas y el porro. Ésta apareció en la década de los setenta, hecho muy probablemente vinculado con la creación del departamento en 1952 que, como agenda política, promueve este tipo de visiones sobre lo popular desde entonces. Tempranamente, en 1978 se realizó una de las primeras tesis monográficas sobre la fiesta brava, titulada *La fiesta en corraleja. Consideraciones sobre su papel dentro del contexto socio-económico regional* (Gutierrez, 1978). Para los ochenta, aparecieron títulos como *El mundo de las Corralejas* de Juan Santana Vega (1986) y *Córdoba: su gente y su folclor* de Guillermo Valencia Salgado (1987) –mejor conocido como *compae Goyo*–, este último es considerado un clásico de la cultura sinuana, en donde también aborda aspectos del porro. Más tarde se publicaron libros sobre Sincelejo y Sucre, como *El Veinte de Enero: Historias de Sincelejo* (Armazola, 1996), *Tierra de todos* (1993) y *Paraíso arcádico. Historia, geografía, folclor, cultura general del Departamento de Sucre* (1995) de Aníbal Paternina Padilla, al igual que *Fiesta en Corraleja* (Páez, 1997) y *Corralejas de mi tierra* (Padilla, S/F). En el siglo XXI han seguido apareciendo trabajos sobre el tema, como *La Corraleja: Solo Dios es el Culpable* (Movilla, 2003), *La fiesta en corralejas dans le nord de la Colombie, ou le sacrifice bouffon*<sup>49</sup> (Olaciregui, 2004),

---

<sup>49</sup> En español: *La fiesta en corralejas en el norte de Colombia, o el sacrificio del bufón*.



*Bocetos de música y corraleja en el pueblo más feliz del mundo* (Huertas, 2008), *Folclor de Córdoba (Antología)* (Valencia J. , 2009) y *Corralejas* (Santana, 2009). Un trabajo de grado que me fue útil, centrado en los textos de los porros, es “*Ya salió el toro negro a la corraleja*”. *El porro en la fundación de una comunidad regional imaginada en el Valle y las Sabanas del Sinú* (Sánchez, 2017). Es destacable la investigación de Aura Angélica Hernández Cardenas *La fiesta en corralejas: la puesta en escena de las tensiones sociales de la región sabanera*<sup>50</sup> (2011), de la cual se desprende otro artículo sobre la patrimonialización y las contradicciones que se suscitan en torno a esta fiesta (Hernández A. A., 2013).

Frecuentemente, tanto la academia como los mismos actores sociales en la actualidad consideran la corraleja como una ocasión desvinculada con la fiesta religiosa –catalogada como “vulgar” y “profana”–, no obstante, ésta es la expresión performativa que más claramente relaciona la ganadería extensiva con la política y lo sagrado. Tal vez, la única estudiosa que ha mostrado ese vínculo de forma explícita sea Sandra Turbay, quien en su artículo *De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú* muestra las conexiones entre ambas esferas: “Las corralejas constituyen el atractivo principal de las **fiestas religiosas**<sup>51</sup> en las ciudades y pueblos de los departamentos de Córdoba y Sucre” (1995, pág. 29). Su argumento central intenta mostrar ciertos elementos del culto a los santos que se repiten, tanto en comunidades indígenas como en mestizas, en la cumbia<sup>52</sup>, los fandangos, el santoral, ciertas prácticas de la religión popular y la corraleja.

---

<sup>50</sup> Trabajo producto de la tesis de maestría, en francés, *La fiesta en corralejas: la mise en scène des tensions sociales dans la savane côtière colombienne* de la Universidad AixMarsella.

<sup>51</sup> Las negritas son mías.

<sup>52</sup> En ciertas comunidades indígenas, la cumbia “es el nombre dado por los zenúes a la fiesta, a la danza y a la música tradicional en general. La cumbia tiene una melodía y una coreografía propias pero no hay cantos de ninguna clase, además difiera sensiblemente de la cumbia danzada por los grupos negros e la Costa Atlántica colombiana, no solo por la ausencia de cantos sino porque las mujeres se mueven mucho más lentamente, dando pasos cortos sin mover prácticamente la





Como se muestra en toda esta investigación, otras ocasiones que hacen parte de la fiesta son los fandangos<sup>53</sup>, las cumbiambas, las carreras de caballos, las casetas y las velaciones de santos<sup>54</sup>, entre otras. La cumbia indígena, tocada con pito atravesado o gaita, tambores y maracas, se usaba durante la recolecta de maíz y las velaciones de santos. Esta última consiste en una pequeña fiesta a las afueras de la casa donde se expone la imagen del santo velado, la cual duraba tres días, donde había misa, bautizos y procesión. La práctica de la velación de santos es muy significativa para mi investigación, pues hoy en día se siguen realizando con banda en todo el Caribe, especialmente se tocan piezas clásicas para iniciar parte de las ocasiones rituales. Así, se podría comenzar a problematizar cómo esta práctica, que parece ser de origen indígena, se refuncionalizó a través de la banda en comunidades mestizas. Finalmente, hay que mencionar un grupo de trabajos que se avocan al estudio de las expresiones literarias, como las décimas, cantos de zafra y vaquería, entre otras líricas populares del Caribe colombiano<sup>55</sup>.

Por otro lado, los estados del arte sobre música en la región son un poco más abundantes, pienso que Adolfo González Henríquez es quien ha logrado el más completo con *Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano* (2000), al igual que Jorge Nieves Oviedo (2006; 2009). González Henríquez hace un recorrido desde los pioneros, dígame folcloristas, antropólogos, etnomusicólogos y aficionados; pasando por los estudios de música popular, la vallenatología, la música de acordeón del Magdalena Grande y las Sabanas, hasta el porro y la música urbana de la Costa.

Respecto de las bandas y el porro haré una cronología de los trabajos que he podido rastrear sin entrar en detalles críticos sobre sus contenidos. Uno de los

---

cadera. La recolección de maíz y las fiestas a los santos son las ocasiones para tocar y bailar la cumbia. El grupo de cuatro o cinco músicos toca el pito, los tambores, las maracas y la raspa” (Turbay, 1995, pág. 15).

<sup>53</sup> Ver Cantero y Díaz (1988) y Cantero (2000).

<sup>54</sup> Para velaciones en caseríos zenúes ver Turbay (1995).

<sup>55</sup> Ver Posada (1999), List (1994) y Freja (2010).



primeros que se conocen en la región es *La cuna del porro: insinuación folklórica del Departamento del Magdalena* de Enrique Pérez Arbeláez (1953), quien argumenta el origen del porro en el Magdalena. Casi treinta años después, aparece *El músico de banda: aproximación a su realidad social* de Alberto Alzate (1980). No obstante, para 1986 Fals Borda coadyuvó a reafirmar los mitos fundacionales del porro, que ya estaban contruidos para entonces, con su *Historia doble de la Costa* (Fals, 2002). Ya desde finales de los ochenta, se publicó *Córdoba su gente y su folclor* (1987) de Guillermo Valencia Salgado, mientras que William Fortich Díaz escribía sobre *Bandas de música y corralejas*, aunque su investigación clásica del Sinú corresponde *Con Bombos y Plati-llos. Origen del Porro, aproximación al Fandango y las Bandas Pelayeras* (2013), publicada en 1994. Cerca del mismo año, Augusto Amador Soto terminó *Cultura del porro. Su identidad folclórica* (S/F) y, posterior, *La Cordobesía. Integralidad cultural de Córdoba* (2006), mismos que se encuentran en la línea de Valencia. Más adelante, con un enfoque analítico en las estructuras musicales, está la tesis de Victoriano Valencia *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (1995), al igual que toda la producción sobre música de Enrique Muñoz Vélez Enrique, como *El porro. Complejo genérico del Caribe colombiano* (2008) y *Cultura bandística en el Caribe colombiano* (Muñoz, S/F).

Especial atención hay que poner a los trabajos de Peter Wade, particularmente a *Música, raza y nación: música tropical de Colombia* (2002), quien revela de forma clara la construcción mítica sobre los orígenes del porro, entre muchos otros aportes desde los cuales cualquier investigador musical del Caribe parte irremediamente. Desde la producción local, el director de la *Banda 19 de Marzo de Laguneta*, Miguel Emiro Naranjo, ha publicado una serie de trabajos de gran valor, como *La verdad acerca del porro* (2013) y *Bodas de oro de la internacional Banda 19 de marzo de Laguneta* (2016). Igualmente, existe un libro digital coordinado por William Fortich, entre otros autores, *Las bandas musicales de viento origen, preservación y evolución: Casos de Sucre y Córdoba* (2014). Por su parte, la producción de María José Alviar (2015; 2019) aporta a la





discusión sobre el porro y sus imaginarios con dos tesis sobre el tema, las cuales son discutidas en varias partes de este trabajo.

Por último, otros trabajos destacables de mencionar sobre banda en el Caribe fuera de las Sabanas son: *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena* (Correa, 1993), *Bandas de viento colombianas* (Montoya, 2011), *Bandas de Viento, Fiestas, Porros y Orquestas en el Bajo Magdalena* (Rojano, 2019), *Mompox y su cultura musical (una visión histórica y social 1540-1993)* (Zapata J. , 2015), *Archivo Musical Santa Cruz de Mompox (AMSCM). De la banda militar a la orquesta tropical: Un siglo de música en la Costa Caribe colombiana* (Flores y De Ávila, 2021), entre otros (Zambrano G. , 2008; 2008b; Velásquez, 2019; Domínguez, 2021).

Finalmente, quiero retomar ciertas discusiones del trabajo *Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín* (2018) de Juan Sebastián Ochoa, que se centra en parte de las producciones discográficas que yo misma investigo. El autor analiza allí diversas orquestas del Caribe, especialmente de las sabanas de Córdoba y Sucre, tales como las de Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus Pelayeros, La Sonora Cordobesa, Los Corraleros de Majagual, así como diversas agrupaciones de Medellín, como Los Hispanos, Los Graduados, entre otras. Para distinguir estilísticamente ambos grupos, propone denominar a los costeños como sonido sabanero, mientras que a los de Antioquia como sonido paisa. En general, analiza los repertorios desde su contexto de producción, en el cual tiene en cuenta los aspectos históricos y sociales en los que emergieron. Esto es realizado a través de un camino teórico-metodológico dividido en tres análisis: uno diacrónico, otro sincrónico y uno sobre la matriz cultural, presente en ambos sonidos. Este último análisis es de especial interés para esta investigación, ya que es interpretado por el autor desde un concepto de Mijaíl Bajtín: el espíritu carnavalesco. Así, parte de las cualidades propias de dicho espíritu presentes en las dos culturas, es decir, la risa, el mundo al revés, las exageraciones, el doble





sentido, entre otras. En el sonido sabanero aparecen grupos de “acordeoneros y los conjuntos tipo corraleros, y no tanto las orquestas” (2018, pág. 357), al igual que géneros musicales rápidos, como los paseaítos y mapalés. En el sonido paisa, el autor encuentra lo carnavalesco en las letras de las agrupaciones destacadas (v.g. Los Teen Agers, Los Hispanos y Los Graduados), especialmente en el género parranda paisa.

Si bien Ochoa encuentra estas cualidades carnavalescas en el sonido sabanero y en el sonido paisa, personalmente pienso que, en el caso del primero –uno de los temas de este trabajo (discografía)–, dejó de lado varios aspectos relevantes que deberían ser considerados. De este modo, aunque discurre sobre aspectos históricos de Colombia y el Caribe en general así como, en particular, de las Sabanas, no profundiza con detalle en el contexto económico y social de los años sesenta, lo cual podría constituir una herramienta metodológica clave para entender el fenómeno tratado. Por ejemplo, al comenzar esa década habían pasado menos de diez años desde la fundación del joven departamento de Córdoba, faltaba poco más de un lustro para que naciera Sucre. En este escenario, las élites sabaneras tenían los ojos puestos sobre los referentes identitarios que los distinguieran de los demás departamentos caribeños, fue así que, poco a poco, comenzaron a fijarse en las expresiones culturales relacionadas con la ganadería. Esto puede advertirse en el nacimiento de la feria de ganadería de Montería en la década de los sesenta, o en la condecoración de Sincelejo, capital de Sucre, como el centro cebuista de Colombia, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Como he dicho previamente en la introducción, el contexto descrito impactó en la industria musical, reforzando parte de los discursos aludidos. Esto es claro no sólo en los nombres de las agrupaciones, en el repertorio y en las imágenes explotadas por la industria de los grupos del sonido sabanero, sino también en las bandas tradicionales que, apenas en los sesenta, estaban incursionando en el mundo del disco. Además, en esta misma década, ambas dotaciones grabaron música clásica, justamente el repertorio vinculado con un ámbito de lo sagrado por la cultura. Lo dicho me





lleva a pensar que lo carnavalesco, tal cual lo plantea, no deja ver estas otras expresiones musicales que han sido construidas como sagrado solemnes, cualidad que, como intentaré mostrar, es esencial en el sistema festivo caribeño. Por último, Ochoa reitera que las características carnavalescas son desacralizantes, sin embargo, según los referentes teóricos a los que remito en este trabajo, considero pertenecen al mundo sagrado, es decir, son sagrado alegres o carnavalescas (en oposición complementaria a lo sagrado solemne). En conclusión, creo que el hecho de leer las agrupaciones del sonido sabanero sólo desde el lente carnavalesco deja un vacío en la interpretación de la cultura, pues omite elementos que, como la música clásica y lo solemne, son esenciales en la vida ritual del Caribe colombiano.

Esta incipiente recopilación de fuentes puede bien servir para crear y problematizar un estado del arte sólido en el Caribe colombiano en torno a la fiesta. Pues, como es de notar, falta un análisis crítico de los trabajos para evaluar las tendencias generales, las metodologías de investigación, las teorías empleadas y las propuestas epistemológicas que ha seguido la investigación caribeña.

## SOBRE LOS CONTENIDOS

La presente investigación se compone de cuatro capítulos, en el primero, titulado *La fiesta sabanera de los santos*, me aproximo a la fiesta a través de un análisis etnográfico que me permite mostrar de forma amplia su organización, los principales actores sociales y el ordenamiento de la música en el ceremonial. Para comenzar, resumo algunos elementos relevantes del contexto en el Caribe y las Sabanas, a continuación, me adentro en la fiesta, primero con un apartado sobre la junta organizadora y, luego, con otro sobre las ocasiones solemnes y alegres. Todo esto ayuda a entender e identificar las relaciones generales en las cuales la música está involucrada.

En el segundo capítulo, titulado *El ceremonial del Bolívar Grande a inicios del siglo xx*, expongo de qué manera la celebración de los santos y el ritual patriótico fueron





utilizados por la élite ganadera para forjar valores como los de “civilización” o “progreso”. Ello fue llevado a cabo mediante una agenda cultural en la que la música y sus ocasiones, protagonizadas por las armonías y las bandas militares, jugaron un papel preponderante. Para lograr mi objetivo, muestro primero el contexto general del país y del Bolívar Grande, a través de una historización de la ganadería extensiva y de las casas comerciales. A continuación, abordo las formas en que los ganaderos lideraban generalmente los rituales de los santos y los proyectos urbanísticos, al igual que el ceremonial patriótico en los que la retreta desempeñó un rol clave. Teniendo en cuenta este contexto, propongo que esos procesos permiten advertir cierto ideal civilizatorio local que recaía en la formación del “bueno gusto” musical, diferenciado de otros gustos que no cabían en dicho ideal. Así, cierto repertorio de banda de la época sirvió como elemento de distinción, para distanciarse de las prácticas músico-dancísticas de las clases populares. Dichas prácticas y la división a ellas asociadas favorecieron la consolidación de los proyectos e intereses de la élite colocados sobre el ideal local.

En el tercer capítulo, *Economía y política del disco de banda: repertorio clásico y porro (1960-1990)*, tengo como objetivo la explicación de las formas en que los acontecimientos políticos y culturales que he venido explicando tuvieron una importante repercusión en la industria musical. Dicha repercusión se evidencia de diversas formas en la discografía de las bandas entre las décadas de los sesenta y noventa, lo cual es abordado a través de tres argumentos centrales. El primero, que el repertorio de los discos muestra la manera en que la música clásica fue perdiendo protagonismo y cómo el porro fue tomando su lugar. El segundo, que los discursos identitarios consolidados al interior de la fiesta en torno a la ganadería fueron captados por la industria como una forma de relacionar las Sabanas con las bandas y la corraleja, todo lo cual fue plasmado en los discos a través de diversos metadatos en las carátulas (v.g. títulos, fotografías y textos) y del repertorio. Por último, que los ganaderos





comenzaron una apropiación del porro en tanto forma de legitimación como actores representantes de la política.

En el cuarto y último capítulo, *La construcción de lo sagrado: música, intercambio y clientelismo en las Sabanas*, parto de la descripción etnográfica previa para profundizar en la división entre piezas clásicas y porro, así como en la historia de las relaciones sociales en las que ha estado inserta. Por ello, el objetivo general es exponer cuáles son y cómo funcionan los intercambios o dones, mercantiles y clientelares, cualidades propias de la fiesta que son distribuidas de diferente manera en el *performance*. En particular, muestro de qué manera el porro constituye un don que visibiliza los favores políticos y cómo la música clásica es usada para el intercambio con los santos, entendiéndola como la cuarta obligación para usar el término de Godelier. Por otro lado, pretendo explicar uno de los aspectos de los intercambios mercantiles, relacionado con el papel del derecho de autor, encarnado en la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO). Asimismo, muestro las reciprocidades de tipo altruista que se construyen entre los músicos, las cuales pueden ser halladas en todo el proceso de creación, producción y difusión de los trabajos discográficos. Dicho proceso permite a los autores permanecer en SAYCO y fortalecer las relaciones entre ellos. En este sentido, dialogo con el concepto de reciprocidad generalizada de Marshall Sahlins y con las nociones de proceso social y biografía de las cosas de Igor Kopytoff.

Finalmente, este trabajo viene acompañado de materiales audiovisuales etnográficos complementarios de mi autoría, los cuales se encuentran listados en el anexo. Éstos se localizan en el servidor de la UNAM para su consulta, en el mismo sitio donde se descarga la presente investigación.



# CAPÍTULO I

## LA FIESTA SABANERA DE LOS SANTOS



**E**L OBJETIVO del presente capítulo consiste en describir la fiesta de los santos a partir del análisis de datos etnográficos, para lograr aproximarme en detalle al fenómeno, comprendiendo quiénes son los actores sociales que participan, cómo se organiza la fiesta, de qué forma se desarrolla cada ritual y en qué momento se interpretan la *música clásica* y el *porro*. Teniendo en cuenta la pregunta de investigación planteada en la introducción, estas aproximaciones dan pistas para vislumbrar qué tipo de relaciones sociales se ponen en juego en este contexto festivo, y con qué procesos históricos se vinculan.

Algunas ocasiones de la fiesta funcionan, en palabras de varios de mis interlocutores, como una empresa, un negocio, algo que está al servicio de los políticos, y de las cuales participan diversos actores. En este sentido, aunque la celebración cuenta con una alta presencia de nativos y foráneos, el carácter empresarial de la fiesta se revela entre los pobladores como polémico y controvertido. La festividad, en general, es un orgullo y un gusto que comparten la mayoría de los habitantes de los pueblos que abarca el gran evento: desde los organizadores hasta los grandes y pequeños comerciantes. Dicho contexto me hace pensar en la fiesta como un escenario que reúne un conjunto de aspectos entrelazados, que se enuncian desde un sentido común alrededor de las identificaciones con sus manifestaciones culturales y religiosas, de la memoria y de los intercambios y afectos puestos en escena. Es allí, además, donde se juega un importante capital político y económico, a través de lazos sociales entre actores basados en intercambios, favores y transacciones. Estas lógicas se desarrollan en distintos planos, tanto rituales como no rituales, y a través de la organización de la fiesta, de la música y de sus ocasiones performativas.

Para poder comprender mis planteos con más profundidad, es necesario primero trazar un contexto de la región Caribe y, en especial, de las Sabanas de Córdoba y Sucre, con el fin de comprender a la fiesta a través de un panorama regional amplio.





Luego de esto, procederé a la descripción pormenorizada, para finalizar con una reflexión final.

## CONTEXTO

### EL CARIBE COLOMBIANO

La región del Caribe colombiano se ubica “en el área septentrional de Suramérica, dentro de la franja ecuatorial” (Zambrano F. , 2000, pág. 5), y está compuesta por grandes cuerpos de agua: hay allí zonas con mar, bahías, ríos, caños, arroyos, humedales y ciénagas. Estas últimas son las más destacadas, ocupando el 82% del total nacional (Meisel y Pérez, 2006, pág. 12). Uno de los ríos más importantes de la región es el Magdalena, el cual se desempeñó en tiempos pasados como el principal punto de comunicación entre la costa Caribe y el interior del país. Asimismo, fue un corredor comercial destacado, testigo de los barcos de vapor, bongos y champanes que lo recorrían en el siglo XIX (Posada E. , 1989).

Por otra parte, según Zambrano, la línea litoral caribeña se conforma por un sistema fisiográfico, dentro del que se destacan la península de la Guajira, la estribación norte de la Sierra Nevada de Santa Marta, el complejo deltaico del Magdalena, el litoral Caribe central y el golfo de Urabá. A su vez, la plataforma continental caribeña se caracteriza por diversas morfoestructuras, entre las cuales se puede encontrar la Sierra Nevada de Santa Marta, el Gran Valle del Río Cesar, complejos, depresiones pantanosas como las terrazas aluviales sabaneras, el piedemonte norandino y franjas de terrazas aluviales cuaternarias, a los que Zambrano (2000, págs. 6-9) suma también el archipiélago de San Andrés y Providencia.

Una particularidad de la región, que se remonta al período neogranadino, es el hecho de que no se desarrolló allí exitosamente el cultivo de plantaciones de azúcar, a diferencia de otras muchas regiones del país y del Gran Caribe (Abello y Bassi, 2006). En cambio, una de las constantes desde aquel momento fue el desarrollo agrícola y la



ganadería practicadas desde tiempos coloniales en la hacienda, la principal institución de la época. Según Meisel, en el siglo XVIII se destacaban tres tipos de hacienda: la ganadera, la trapiche y la de labranza o agrícola (Meisel, 1980, pág. 257). Por su parte, en el siglo XIX, a partir del aumento de la demanda interna de carne a nivel nacional, se expandió en la región la ganadería extensiva, economía importantísima para la zona y que está íntimamente vinculada con el sistema político clientelar. La base de dicho sistema se concentra en la estructura agraria, tanto nacional como caribeña, a través del predominio de poder hacendatario (CNRR, 2010).

En términos de su división política, el Caribe se compone por departamentos como La Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Estos, a su vez, son integrados por entidades territoriales, los municipios; cada uno de ellos es independiente y están conformados por barrios y sus respectivos corregimientos, que integran la parte rural de dichos municipios. El carácter heterogéneo del Caribe continental puede ser advertido de diferentes maneras. Peter Wade, por ejemplo, se refiere en términos generales a una topografía cultural racializada de la Costa. Así se conoce también a la región, a pesar de que exista otra costa, la del Pacífico, siendo más ambivalente que esta última por ser “negra, pero también indígena y blanca; es pobre y atrasada (aunque no tan pobre como el Pacífico o la Amazonia) pero ha sido la puerta de entrada de la «modernidad» al país; ha sido políticamente expresiva y económicamente débil” (Wade, 2002, pág. 52).

Se trata, además, de un espacio territorial en el que diversos componentes étnico-culturales se expanden a lo largo de las subregiones, conformadas por una pluralidad de culturas indígenas, negras, gitanas, criollas, por mencionar solo algunas (Guerra, Navarro y Albis, 2007, pág. 126). Estos grupos se distribuyen a lo largo de los distintos departamentos, municipios, veredas, resguardos y ciudades capitales –unas más sobresalientes que otras en ciertos aspectos–, por ejemplo, según Meisel,





los principales puertos marítimos se encuentran en las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, mientras que los principales centros ganaderos se ubican en los departamentos de Córdoba y Sucre. Por otro lado, los departamentos de Guajira y Cesar son epicentro de la minería de carbón en el país, y tienen en común el hecho de poseer “el menor nivel de ingreso per cápita y de desarrollo social en comparación con el resto del país” (Meisel, 2007, pág. 10)

## LAS SABANAS

La región cultural<sup>1</sup> en la que se desarrolla la fiesta investigada en este trabajo es conocida como las Sabanas, distribuida a lo largo de los departamentos de Córdoba – con Montería como su ciudad principal– y Sucre –cuya capital es Sincelejo–. Ambos se encuentran subregionalizado en diversos y heterogéneos escenarios biogeográficos. El primero es bañado por las cuencas de los ríos Sinú y San Jorge, y se compone de cuatro subregiones: El Sinú, El San Jorge, Sabanas y Ciénagas y la Zona Costera. Sucre, por su parte, se conforma por cuatro subregiones: El Golfo de Morroquillo, Las Sabanas, La Mojana y Los Montes de María (CNRR, 2010, págs.36-37). Más adelante, presento mapas (ver 1 y 2) de dichos departamentos y sus subregiones. Desde tiempo atrás, y hasta la actualidad, las Sabanas han compartido particularidades sociales, culturales, económicas y geográficas. Son atravesadas por la cordillera Occidental que se extiende en tres ramales:

La cordillera Occidental, uno de los tres ramales de la cordillera de los Andes, se extiende por estos departamentos que limitan por el oriente con río Cauca. La parte más elevada es el Nudo de Paramillo (3690 m.) que, en la cabecera del río Sinú, desciende y se divide a su vez en tres ramales: oriental, central y occidental. (Montes y Martínez, 2008, pág. 12)

El primer ramal corresponde con la serranía de Ayapel; el segundo, con los ríos San

---

<sup>1</sup> Utilizo el término región cultural porque considero que, dado que históricamente han sido una misma región, las divisiones políticas actuales no son operativas para este estudio.



Mapa 1. Subregiones de las Sabanas en el departamento de Córdoba<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Fuente: *Provincias del departamento de Córdoba* de Milenioscuro - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0.





*Mapa 2. Subregiones de las Sabanas en el departamento de Sucre (Ibíd.).*



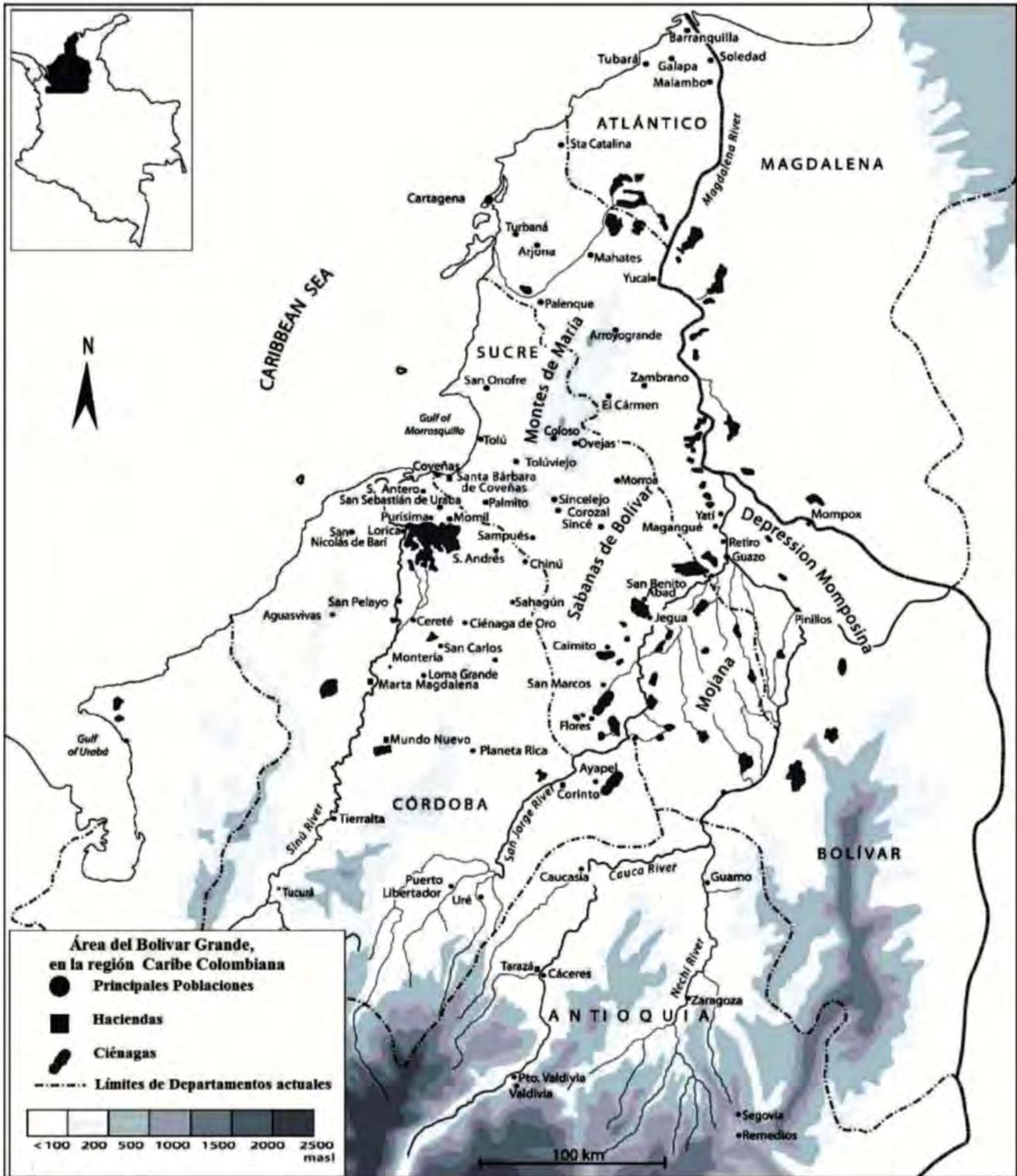


Jorge y Sinú; y; el tercero con la Serranía de Abibe. En términos históricos, entre el período colonial y la primera mitad del siglo XIX hicieron parte de la división política y administrativa de la Provincia de Cartagena, perteneciente a la Nueva Granada. Posteriormente, entre 1857 y 1885, dicha región pasó a llamarse Estado Soberano de Bolívar y, luego de su disolución, Bolívar Grande o Departamento de Bolívar –a partir de 1886– (Solano y Flórez, 2013). Éste se fue disolviendo con la fundación de varios departamentos, dentro de ellas la de Córdoba en 1952 y la de Sucre en 1966.

Los primeros pobladores de esta zona fueron los zenúes, conformados por las poblaciones Finzenú, Panzenú y Zenufana, quienes habitaron el llamado territorio Gran Zenú. La primera era bañada por el río Sinú, la segunda por el río San Jorge y la tercera se ubicaba en los alrededores de los ríos Cauca y Nechí (Falchetti, 2009, págs. 68-69). Debido a ciertas características del medio natural (v.g. la particularidad de los cambios estacionales), las poblaciones zenúes sacaron provecho de la fauna acuática y de la fertilidad de sus tierras cenagosas. A partir de ello es que lograron en cierta forma controlar las inundaciones, mediante, por caso, la construcción de canales artificiales que servían como drenajes (Ibíd.). A su vez, el oro que poseían esas poblaciones atrajo a conquistadores españoles, entre los cuales se destacó Pedro de Heredia. Éste, en compañía de sus soldados, recorrió centros ceremoniales, tumbas y cualquier otro lugar dotado de ese metal precioso.

La fiebre del Dorado tuvo ecos incluso hasta el siglo XIX, atrayendo a empresarios extranjeros –europeos, sirio-libaneses y norteamericanos– esperanzados en encontrar algo de la mítica riqueza. Ante la ausencia de oro, procedieron al arrasamiento de grandes extensiones de tierras de bosque espeso para la explotación y exportación de maderas preciosas. Posteriormente, se empezó a incursionar en la ganadería extensiva, que era desarrollada en las haciendas. En otras palabras, se fue instaurando “un modelo de explotación basado en la transformación de la naturaleza y su adecuación a los fines de la producción mercantil” (Ocampo G., 2007, pág.4). A





Mapa 3. El Bolívar Grande (Solano y Flórez, 2013, pág. 84).



este proceso deben las Sabanas su nombre, puesto que se crearon grandes extensiones de pastizales para la ganadería extensiva mediante la adaptación de los recursos naturales. En otras palabras, las Sabanas “son unas extensiones de tierras bajas y onduladas” (Montes y Martínez, 2008, pág. 13), aunque, como señala también dichos autores, el concepto se hizo extensible a toda la región. En la actualidad, resaltan estas grandes extensiones de pasto combinadas con cultivos como algodón, sorgo, maíz, plátanos, arroz; todos productos que, desde los estudios económicos del Caribe, son conocidos como “transitorios transables” (Viloria, 2007).

Geo-históricamente, las Sabanas han sido escenario de intensas disputas por la tierra y el territorio, así como escenarios estratégicos para los actores armados y criminales, entre los cuales pueden mencionarse grupos de guerrillas como el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y grupos paramilitares como las Auto-defensas Unidas de Colombia (AUC). Los grupos guerrilleros tuvieron su aparición en la zona entre los años sesenta y setenta, mientras que los grupos paramilitares hacia finales de la década de 1980. Sin embargo, Gloria Ocampo señala que el paramilitarismo es sólo una manifestación contemporánea, que no es irruptiva de los poderes privados que siempre se han sostenido históricamente gracias a un Estado ausente (2015, pág. 259).

También operan allí diversos carteles del narcotráfico, los cuales han incurrido en diversas modalidades de violencia: asesinatos selectivos, masacres, desplazamientos masivos, secuestros, ataques a la población civil, a bienes públicos y privados, entre otros. Han generado así geografías de dolor, muerte y horror. La fiesta está igualmente atravesada por este escenario de conflicto y de violencia que ha repercutido en distintas dinámicas, en las cuales es extremadamente importante





profundizar y dar cuenta de su existencia. Tal tarea, sin embargo, excede el propósito del presente trabajo<sup>3</sup>.

## LA FIESTA

La música principal de la fiesta estudiada es el porro que ejecutan las bandas tradicionales<sup>4</sup>, características de esta región cultural que abarca las sabanas de Córdoba, Sucre y parte de Bolívar. En dichos departamentos se han concentrado los mitos fundacionales de los estilos de porro palitiao y porro tapao. Además de dichos estilos, las bandas interpretan fandangos, puyas, mapalés, guarachas y paseos, así como piezas de los compositores sobresalientes de las *big bands* de los cuarenta y cincuenta, además de música de moda (v.g. salsa, champeta, entre otras). Dentro del extenso repertorio de banda traigo a colación algunos ejemplos importantes: de porros palitiaos se encuentran *María Varilla*, *El Pájaro*, *La Lorenza*, *Palo e' Corraleja*, *Sábado de Gloria*, *Mochila*, *El Tortugo*, *El Ratón*, *La Mona Carolina*, *El Pílon*, *Soy Pelayero* y *El Binde* entre otros. Respecto de porros tpaos se tocan *Mi Manguelito*, *Fiesta en Corraleja*, *El Barrilete*, *El Toro negro*, *El Arrancateta*, *El Balay* y *San Carlos*, por mencionar algunos. De fandangos existen *Vámonos caminando*, *La Pata en el Suelo*, *Borracho y sigo bebiendo*, *La Macoca*, *Fandango viejo pelayero*, *La Chucha de la Perra*, *Tres Clarinetes* y *20 de Enero*, entre otros. Del repertorio de puyas existe *La Espuela del Bagre* y mapalés como *Las Cosas de Miguel* y *El Mantequilla*. Dentro de las piezas de *big band* se interpretan frecuentemente *Carmen de Bolívar*, *Arturo García* y *San Fernando*, por mencionar algunos. Como se puede apreciar, por lo general los títulos son alusivos a la fauna regional, personajes míticos, la fiesta, los pueblos, dedicatorias a amigos, a

---

<sup>3</sup> Ver *La Cultura festiva del Caribe colombiano en la encrucijada de la guerra: fiesta y paramilitarismo en Necoclí-Antioquia* de Daleth Restrepo Pérez (2015).

<sup>4</sup> En mi trabajo etnográfico encontré diversas acepciones para nombrar estas bandas, tales como bandas tradicionales, bandas folclóricas, bandas pelayeras o bandas de viento en formato pelayero.





amigas o familias y a los acontecimientos de la vida cotidiana. La dotación instrumental de las bandas se compone por bombardinos, trombones, trompetas, clarinetes, bombo, redoblante y platillos. El número de integrantes es de dieciséis o diecisiete músicos, aunque existe también la modalidad de *combo*, que se compone por unos seis o siete músicos con un instrumento de cada *cuerda*, en términos locales. Las bandas, muy usualmente, llevan el nombre o la fecha del santo del pueblo donde fueron fundadas, el cual aparece escrito siempre en el bombo.

Estas agrupaciones se conforman por generaciones etarias diferentes, que contrastan en cuanto a sus actividades laborales, a su educación y a sus aspiraciones. Algunos músicos se asumen como campesinos, otros, en su vida cotidiana, se dedican a actividades como el mototaxismo, la siembra de cultivos, la cría de animales, la carpintería o cualquier otra que genere el sustento diario de sus familias. A su vez, muchos jóvenes me han dicho en varias ocasiones que el campo les resulta muy pesado, y que es por eso que toman la música como una opción laboral para sus vidas. Afirman que, aunque reciban a veces cierto tipo de maltrato, la remuneración como músicos es más conveniente cuando se la compara con las largas jornadas laborales en el campo. Es así que la mayoría de jóvenes han decidido estudiar y entrar a programas de licenciatura en música o producción musical, ofrecidos por algunas universidades de la Costa. Además, existen algunos que no están interesados en tocar en las fiestas ya que consideran que no les dan el valor que se merecen. Ellos suelen acentuar que siempre reciben algún tipo de maltrato por lo que deciden tomar otros rumbos laborales en escuelas, universidades y academias.

Además del repertorio descrito, existen otros géneros conocidos localmente como piezas y/o música clásica, que incluyen valeses, fox trots, pasillos, danzones, pasos dobles y marchas. Según mis interlocutores, durante la fiesta ese repertorio es interpretado especialmente para los santos durante las procesiones, novenas, alboradas y misas. Por su parte, el porro se suele tocar en ocasiones vinculadas con juegos





*Imagen 1. José Porfirio Reyes “Roque”, platillero de la Banda Nueva Esperanza, en su cultivo de maíz. Corregimiento de Mangelito, Cereté, Córdoba, 2018.*

locales, muchos de ellos relacionados con la ganadería menor y mayor<sup>5</sup> (v.g. carreras de caballos, varas de premio, carreras de saco, peleas de gallos, cabalgatas, gallo enterrado, carreras de gato y corralejas).

Los eventos son preparados por las juntas organizadoras que se encargan de diversos aspectos de la fiesta. En las comunidades, es sabido que existe una junta organizadora para los actos religiosos y otra para las actividades festivas. Si bien el alcalde escoge ambas, he encontrado en algunos pueblos que la junta religiosa es

---

<sup>5</sup> Es importante mencionar esta división aquí para advertir la importancia y la repercusión que ha tenido la ganadería en la región.



conformada por personas que están involucradas directamente con los grupos eclesiales del pueblo. A continuación, profundizaré sobre este tema.



*Imagen 2. Banda Reina del Porro de Rabolargo antes del baile de sala en la fiesta de San José. Corregimiento La Subida, Loricá, Córdoba, 2019.*

## JUNTA ORGANIZADORA

La fiesta de los santos del Caribe colombiano es organizada por una junta designada por la Alcaldía Municipal mediante un decreto público, en el cual se informa a la comunidad no sólo el derecho que tiene el grupo asignado para administrar y explotar la fiesta, sino también otros aspectos, desplegados en las dos partes en que se divide el documento. En la primera, se presentan las justificaciones para la realización de la fiesta, mientras que en la segunda se describe cada uno de los artículos de acuerdo a





la organización de cada pueblo. Al inicio de algunos decretos, varios alcaldes tienen en cuenta el artículo 70 de la Constitución Política de Colombia, que trata acerca del deber que tiene el Estado de fomentar los derechos de sus habitantes al acceso a eventos culturales, en igualdad de condiciones. A través de procesos educativos relacionados con la enseñanza en los campos científicos, artísticos, entre otros, se busca impulsar una “identidad nacional”. Además, en esos decretos se recuerda a la comunidad que el alcalde es la máxima autoridad para la dirección administrativa del municipio. De igual forma, se reitera que las fiestas a los santos y la corraleja son parte de las tradiciones, arraigo, identidad, historia y folclor de los pueblos caribeños. Estos conceptos buscan ser reforzados a través de los diferentes eventos organizados, tales como los religiosos, las cabalgatas, los fandangos, los conciertos públicos, las corrales y, en general, cualquier tipo de actividad preparada por las comunidades. Estas actividades, según los decretos, promueven el esparcimiento en sana convivencia entre los habitantes. Basándose en esto, los alcaldes declaran los días de fiesta como cívicos, para que tanto los servidores que trabajan en entidades públicas o privadas como los estudiantes puedan disfrutar de la celebración en plenitud. El alcalde anuncia además la garantía de seguridad y bienestar para locales y visitantes, designando a la Policía Nacional como entidad de vigilancia y control.

A continuación, transcribo un ejemplo de decreto municipal: “Por medio del cual se concede permiso a la junta directiva de las fiestas en corrales, para la organización, celebración y explotación de las fiestas en corrales de Planeta Rica temporada 2019”<sup>6</sup>. Otro caso es el siguiente:

Que el municipio de Buenavista (sucre) se festeja las fiestas patronales en honor Santo Tomás Becket, y dentro de su celebración tradicional se encuentra previsto históricamente el desarrollo de actividades y eventos de integración cultural, como cabalgata,

---

<sup>6</sup> Decreto No. 018 de las fiestas tradicionales y de corraleja en honor a la Virgen de la Candelaria, expedido el 16 de enero de 2019 en Planeta Rica, Córdoba.



corridas de toros, conciertos entre otras. (Decreto No. 080, Alcalde Municipal de Buenavista Sucre, 18 de diciembre de 2018)<sup>7</sup>

La segunda parte del documento está compuesta por artículos que señalan elementos específicos para las necesidades de cada población, que se relacionan, por ejemplo, con los permisos de los eventos públicos y los requisitos que deben cumplir los empresarios. Designan también los horarios de la venta de licor, la distribución de los negocios ambulantes, el anuncio de los días de la fiesta, entre otras precisiones.

Una vez escogidos los miembros de la junta (presidente, vicepresidente, secretarios, tesorero, fiscal y vocales), éstos inician varias labores de gestión, pues tienen que calcular el presupuesto general y cumplir con los requisitos que estipula el alcalde mediante el decreto. El siguiente paso para la junta es la decisión acerca de qué partes de la fiesta serán vendidas y a qué empresario serán ofrecidas. Sin embargo, en ocasiones sucede que los miembros de la junta son los propios empresarios, esto es, cumplen un rol multifacético: son ganaderos, empresarios, poseen la madera para los palcos<sup>8</sup>, entre otros<sup>9</sup>. Muchos de los empresarios de la zona se dedican a la compra de espacios de la fiesta con el fin de subarrendarlos y obtener una ganancia. Y la corraleja es, entre las diferentes áreas puestas a la venta, una de las más disputadas y cotizadas<sup>10</sup>.

Cabe destacar que uno de los criterios que tienen en cuenta los acaldes para escoger la junta es la búsqueda de grupos de amigos o de allegados que, algunas veces, comparten un mismo vínculo político (lo cual implica apoyo en votos). Este aspecto aplica para las personas interesadas en rentar o prestar sus servicios en la fiesta,

---

<sup>7</sup>[https://buenavistasucre.micolombiadigital.gov.co/sites/buenavistasucre/content/files/000131/6515\\_decreto-n-080-18-dediciembre-de-2018.pdf](https://buenavistasucre.micolombiadigital.gov.co/sites/buenavistasucre/content/files/000131/6515_decreto-n-080-18-dediciembre-de-2018.pdf)

<sup>8</sup> Los palcos son el espacio que ocupan los espectadores, las bandas y, en general, los vendedores, todos dentro de la estructura de madera conocida como corraleja.

<sup>9</sup> Este aspecto será profundizado más adelante.

<sup>10</sup> Más adelante profundizaré sobre esta actividad.





como los empresarios, las bandas, los vendedores, los toreros, entre otros<sup>11</sup>. Sin embargo, en varias ocasiones no se cumple con dicho criterio, y son escogidas personas que hayan tenido experiencia en la fiesta o que sean competitivas en la materia. Todo ello deriva en el resultado final de la fiesta, ya sea para que la junta quede bien con el alcalde, el empresario quede bien con la junta, o bien para que el alcalde quede bien con el pueblo. De esta forma, todo lo anterior permite que se vaya reproduciendo un sistema de intercambio de favores y compromisos que van tejiendo deudas entre los actores sociales escogidos por el alcalde o contratados por la junta. Los siguientes testimonios ejemplifican lo dicho:

Tesorero: Por lo general el alcalde amigo invita a cuatro a cinco para conformar a la junta.

María Alejandra: ¿Amigo dijo?

T: Sí, amigo del alcalde.

M. A: ¿Si no vota por él no lo llama?

T: No, no, quiero decir amigo incondicional, nada que ver con la política, más sin embargo un enemigo no funciona. Para nadie es secreto que esta fiesta es un negocio y que si tú votas por tal alcalde tienes la posibilidad de que te escojan para que puedas explotar la fiesta. Al final, el alcalde escoge al mejor postor. Yo, por ejemplo, no voté por ese alcalde.

M. A: ¿Entonces por qué te escogieron como miembro?

T: Entré ahí porque había un amigo que me tuvo en cuenta por la experiencia que tengo. (Entrevista Herrera Arieta, José de Dios, 2018, 8 de agosto, Unión Sucre. Tesorero de la junta)

En este último testimonio aparece la amistad como un símbolo de afecto que conlleva, al mismo tiempo, un compromiso para corresponder al contra-don. Esta clase de relaciones es, según Ocampo (2015), característica del sistema clientelar de Córdoba. En efecto, el amigo de la persona con la que establecí diálogo quería quedar bien con el

---

<sup>11</sup> Todos los actores mencionados están vinculados a la fiesta, ya sea por arriendo de espacio o por contratos.



alcalde. Como en el ejemplo, he observado otros en los que se exhibe una modalidad relacional, en la que –en caso de no existir apoyo mediante la votación u otro tipo de soporte político por parte del elegido– se tiene en cuenta su experiencia. Este fue el caso del presidente seleccionado para la junta de las fiestas de 2018 en la Unión Sucre, quien afirmó no haber votado por el alcalde que lo tomó en cuenta, pero que sin embargo éste le había comunicado que se había basado en su experiencia como organizador de infinidad de fiestas anteriores<sup>12</sup>.

Por otro lado, las bandas son contratadas entre uno y dos meses antes de la fiesta, el vínculo se pacta mediante un contrato escrito entre el organizador encargado y el director artístico de la banda. Éste es el encargado de concretar todos los términos del acuerdo, entre los cuales se incluyen el número y el precio de las horas que serán tocadas durante la celebración. Mediante un cronograma, la junta organizadora se encarga de decidir cómo serán distribuidas las horas a lo largo de la fiesta. Asimismo, también en período festivo, algunas bandas pueden ser contratadas por personas externas a la organización, lo cual es denominado por los músicos como horas extras.

Cabe mencionar que el pago por la música no incluye el transporte ni las comidas, es por esto que los músicos consiguen un transporte económico, de poca comodidad, para no exceder los gastos. A la fiesta patronal en honor a la Virgen del Carmen y las corralejas de San Estanislao de Kostka (Arenal, Bolívar) viajé junto a dos bandas de Cereté en una buseta, transporte pequeño dedicado a hacer viajes de Lórica a Montería, y viceversa. Por lo general, estos buses carecen de un buen acondicionamiento para viajes largos a otros departamentos. En particular, en la que viajé carecía de amortiguadores adecuados y el aire acondicionado estaba dañado, por lo cual la temperatura oscilaba entre los 40 y 45°C. Por otro lado, algunas bandas resuelven el tema de la comida llevando sus propios alimentos para preparar e, incluso, pueden

---

<sup>12</sup> Entrevista Jaraba Martínez, Casildo, 2018, 8 de agosto, Unión Sucre. Presidente de la junta.



contratan a una señora para cocinar y un celador para su seguridad. En cuanto al alojamiento, la junta ofrece escuelas públicas para las bandas, aunque los propios músicos son quienes deben llevar las hamacas en las que tendrán que dormir. A la fiesta de 2018 en Arenal, Bolívar, llegué junto con la banda de Manguelito a una casa que había ofrecido la junta, pero que no tenía las condiciones mínimas para funcionar como alojamiento<sup>13</sup>. Frente a la situación, el director exigió un lugar más cómodo y fuimos trasladados a una pequeña sede de una universidad de la Costa, que tampoco cumplía con las condiciones mínimas. Finalmente, la banda fue trasladada a una escuela pública en donde pasamos la temporada festiva desarrollada del 14 al 22 de julio.

Dentro de los criterios que tiene en cuenta la junta para escoger a las bandas, he encontrado algunos tales como ser reconocidas, buenas y *corralejeras*<sup>14</sup>. Como he mencionado, algunas veces la junta tiene en cuenta la afinidad política, aunque esto no se da siempre así. Varios de los músicos confirmaron el intercambio de votos por contratos, como fue el caso del director de una banda que contó los habían contratado para las fiestas de Ciénaga de Oro gracias a haber apoyado la corriente política del alcalde a cargo. Otro de los ejemplos que encontré es el de una banda oriunda de uno de los municipios de Córdoba que apoyó al partido contrario del alcalde un año, hecho que repercutió en que la banda no fuera contratada en su pueblo natal. Así lo expresaba su director:

Ahorita le están metiendo -hablando vulgarmente- política, hoy más que todo está arraigado a eso de que si tu votas por x o y candidato no te buscan. [...] Por ejemplo, a nosotros nos pasó un año en el municipio. Ellos se fueron por una x o y rama política y como esa rama no alcanzó a la alcaldía pues ese año no tocamos la corraleja. [...].

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, observé que el lugar carecía de ventiladores y de orificios o ganchos para colgar las hamacas, entre otros problemas.

<sup>14</sup> Este término local se refiere a una banda que sea complaciente con el público y a la que le guste el mundo de la corraleja. Entrevista Zapa, Manuel, 2018, 30 de enero, Cereté, Córdoba. Empresario de las corralejas de Ciénaga de Oro; Entrevista Espitia Alonso, 2018, 1 de febrero, Carrillo, Córdoba. Empresario de las corralejas de Carrillo.



Contrataron a bandas de otros municipios. (Entrevista a fuente reservada, 2017, 15 de julio, Manguelito, Cereté, Córdoba)

Sin embargo, las bandas emplean además otras estrategias políticas, tejidas a través de las redes de amistad que mantienen en los pueblos donde suelen ser contratadas. Esto lo he visto expresado en frases tales como: “nosotros tenemos nuestra fanaticada<sup>15</sup> en todos los pueblos,” “a nosotros nos contratan en x pueblo porque allá tenemos nuestros amigos”. Por ejemplo, la banda Reina del Porro tiene su fanaticada en los municipios de Sabanalarga (Atlántico), Ciénaga de Oro, Valencia y San Pelayo (Córdoba), Pigiño (Magdalena), San Marcos y Sincé (Sucre). Mientras que la fanaticada de la banda de Manguelito se encuentra en Planeta Rica, Arenal (Bolívar), Sincé (Sucre) y en otros departamentos. Además, muchas veces la fanaticada oriunda de un pueblo tiene contactos con amigos que organizan fiestas en otras poblaciones, lo cual beneficia a los músicos, que conservan así una red de intercambio entre sus amistades. Dichas redes ejemplifican lo que comenta Ocampo respecto del clientelismo: “Aunque la relación se materializa en una *transacción*, ella suele anclarse en un vínculo personal, en el recuerdo de un favor o en una lealtad política. A pesar de su asimetría es [...] «una relación de afecto»” (2015, pág. 134).

En cuanto a los costos, algunos organizadores afirman haber perdido dinero o haber tenido que reponer gastos por sobrepasar el presupuesto planeado, por esas razones, muchas veces la fiesta es un riesgo<sup>16</sup>. En otras ocasiones, la junta conserva algo de las ganancias que sin embargo siguen siendo inferiores a las de los empresarios, quienes obtienen el rédito más considerable. Es de mencionar también que, frecuentemente, aunque la junta o el alcalde no obtengan una ganancia muy significativa (o incluso pierdan dinero), sí obtienen capital político y simbólico, tanto

---

<sup>15</sup> Fanaticada se refiere a los seguidores y admiradores de la banda. Entrevista grupal: Montalvo, Manuel; Hernández Jesús, Altamiranda Jamir, 2018, 9 de febrero, Planeta Rica, Córdoba. Músicos de la banda Reina del Porro.

<sup>16</sup> Esto aplica a los miembros de las juntas que no sean empresarios.





durante la fiesta como una vez concluida. Por tanto, todo este sistema coadyuva al sostenimiento de un sistema de poder regional.

Por otro lado, la mayoría de las veces el valor de las entradas es administrado exclusivamente por la junta, pero al mismo tiempo ella puede decidir vender la corraleja o la plaza completa a un solo interesado, o bien puede hacerlo por partes, teniendo en cuenta que se trata de un espacio amplio y dispendioso. Por ejemplo, los palcos y la parte exterior se pueden ofrecer a diferentes empresarios, algunos de ellos se encargarán de la construcción de las estructuras, aunque en varios pueblos es la junta la única encargada de dicha labor. Esto dependerá de cómo se *arreglen*<sup>17</sup> los miembros de la junta con los empresarios y, en consecuencia, de cómo se distribuyan las responsabilidades.

Regresando al tema de los gastos, y teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, las juntas deben por lo general contar con un capital inicial considerable y así poder afrontar todas las cuestiones que atañen a su rol como organizadora. Para cumplir con ese aspecto se elaboran diferentes estrategias, algunas de las cuales he podido verificar en mi trabajo de campo. Por un lado, realizan distintas actividades desde varios meses antes, con el fin de recolectar recursos para gastos generales de la fiesta. Por ejemplo, en las fiestas de Arrenal Bolívar de 2018, la junta inició meses antes (entre mayo y junio) la organización de varias actividades. Entre ellas destacaron bingos, bazares, bailes y rifas, que derramaron los recursos que fueron empleados para los adornos de la iglesia (*v.g.* flores, pintura, arreglos de las bancas, etc.), para los pagos de las misas, entre otros. Asimismo, existen *puidentes*<sup>18</sup> (e incluso personas no *puidentes*) del pueblo que se ofrecen a donar el arreglo de las flores y el vestido de la Virgen del Carmen, por ejemplo. Otra de las formas de donación de las fiestas de Arrenal radica en una revista local que se publica en los días de la celebración, y en la cual

---

<sup>17</sup> Término local que se emplea para referirse a los espacios que vende la junta.

<sup>18</sup> Término local empleado para identificar a las personas con buenas condiciones económicas.



aparecen distintas publicidades de empresas y personas que a cambio donan dinero. Esas personas son por lo general originarias del pueblo, sea que residan ahí o en otro lugar del país o del mundo. Dichas donaciones pueden ser aportes monetarios o en especie, por ejemplo, la de costear varias horas de las bandas. Además, a algunos empresarios se les pide pagar por adelantado o, en algunas ocasiones, dependiendo del interés y del compromiso, cada miembro de la junta colabora con una cuota considerable para reunir una aceptable base económica. Si la junta está conformada por empresarios, todos aportan un capital fuerte en forma de inversión. Una última estrategia que encontré consiste en que se pida prestado el dinero a un amigo cercano.

Conviene especificar que la junta no solo vende la plaza donde se hacen las corralejas, puede ofrecer también otros espacios estratégicos del pueblo, en los cuales pueden montarse sitios para vender especialmente licor y comidas. Por ejemplo, en los días de fiesta, esos puestos se ubican en el parque, en las canchas de fútbol, en predios desocupados, entre otros. Dentro de los negocios se encuentran las *llaneras*, restaurantes improvisados con carpas de plástico y grandes mesas largas. Se llaman así por el platillo que venden, una carne asada al carbón servida con yuca y ensalada de repollo con tomate y cebolla. Asimismo, cocinan mondongo, un caldo de panza de res que contiene yuca, papa y que puede ser consumido solo o acompañado con arroz. Por su parte, en las canchas de fútbol y en los parques se montan pequeños negocios de bebidas alcohólicas (v.g. ron, aguardiente, cervezas, etc.) y refrescos, a los cuales se los denomina *cantinas*. Durante la temporada festiva, la junta cobra el arriendo de estos lugares tanto a las *llaneras* como a las *cantinas*.

Cabe resaltar que el grupo encargado también le vende el derecho de explotar la fiesta a las fábricas de bebidas alcohólicas, con el fin de que distribuyan sus productos. En palabras de los organizadores, “se les da exclusividad” a dichas empresas, dentro de las cuales se encuentran productoras de destilados como el Ron Medellín o el Aguardiente Antioqueño. Por esta razón, en varios espacios observé inflables





publicitarios de los alcoholes mencionados. Por otro lado, los vendedores que quieran poner pequeños negocios con venta de alcohol durante la fiesta están obligados a vender el que produzca la empresa que haya comprado el derecho de publicitarse. Bajo esta lógica, este aspecto de la fiesta ayuda a sostener una cadena de explotación y acumulación de capital que enriquece a pocas personas. Sin embargo, no se reduce sólo a eso, dado que, sobre todo en la corraleja, hay muchas otras personas que se benefician. Existen pequeños comerciantes de diferentes productos que viajan con las corralejas por todo el Caribe colombiano que han trabajado por más de veinte o treinta años en dicha actividad<sup>19</sup>.

A través del alquiler de cada fracción de la corraleja, de la venta de las entradas y de los espacios mencionados, la junta apunta a ser capaz de solventar diversos gastos, como la renta de los toros, de la madera, de los transportadores, las horas de las bandas, la labor de las distintas cuadrillas<sup>20</sup> de los palqueros<sup>21</sup>, capoteros, banderilleros, garrocheros y amarradores<sup>22</sup>, así como también colaborar con algunos gastos de la junta religiosa.

En otro orden de cosas, las corralejas en la región suelen ser clasificadas según se las considere de primera, segunda o tercera categoría. Esta clasificación depende principalmente de los diámetros del corral, de los eventos y, por lo tanto, del presupuesto que se necesita y de las ganancias latentes. Cuanto más alta sea su categoría,

---

<sup>19</sup> Entrevistas Geney, María y Ballesta Bravo, Roco. Comerciantes en Documental *Por amor al Toro* (Ortiz, mins. 9:00-10:35).

<sup>20</sup> La cuadrilla es una forma de organización colectiva de las personas que desempeñan distintos oficios alrededor de la construcción y del *performance* de las corralejas. Sergio Solano señala que la cuadrilla era la forma de organización de los braceros, el oficio de transportar carga pesada en el siglo XIX en el Caribe. Sin embargo, apunta que también es un sistema de larga data, definido como una “institución social propia del trabajo no calificado que había surgido en la minería y la hacienda colonial, y en diversos oficios urbanos, y empleada durante la república en la prestación del servicio personal subsidiario y en la construcción de obras públicas” (Solano S. , 2001, pág. 23).

<sup>21</sup> Personal encargado de la construcción de las corralejas.

<sup>22</sup> Sobre todas estas acepciones profundizaré más adelante en el rubro de la *Corraleja*.



más grande será la corraleja y, consecuentemente, más ganancia obtendrán los empresarios. Sin embargo, ¿qué ocurre con las fiestas que no organizan corraleja? Pienso que el número de categoría asignado me permite leer la fiesta en general para comprender dicho espacio en términos de flujo de capital. Así, entre más grande sean la fiesta y la corraleja, mayor será la acumulación de ganancia en comparación con las que ni siquiera alcancen a organizar la fiesta taurina. Por ejemplo, en el pueblo de La Subida (Lorica, Córdoba), los organizadores apenas pueden llevar a cabo pequeñas carreras de caballo y peleas de gallo, con un presupuesto mucho menor que el de ciudades más grandes. Por esto es que puede interpretarse que dicha fiesta sería de tercera o tal vez de cuarta categoría, esto es, por debajo del rango de las demás. Aunque se venda la plaza, en pueblos más pequeños no fluye el mismo capital que se encuentra en las de primera o segunda categoría. Esto es un indicador claro, en aquellas que tengan corraleja circulará más capital.

Otra de las responsabilidades que asume la junta es la visita a las diferentes ganaderías (donde el conjunto de toros bravos se alquila) ubicadas en varias partes de la Costa, principalmente en las haciendas de las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar. Uno de los criterios que se tiene en cuenta para la selección de esas ganaderías es su trayectoria, así como si han sido ganadoras de fiestas anteriores. Al final de cada celebración, se hacen las premiaciones de los participantes destacados en las corralejas, ahí son premiados el mejor banderillero, el mejor capotero, la mejor ganadería, entre otros. Otro criterio de selección es haber asistido a diferentes fiestas de corraleja anteriores, observando detalladamente el desempeño del ganado. Cabe señalar que el alquiler de las ganaderías, por tarde, gira entre los treinta y treintaicinco millones de





pesos colombianos<sup>23</sup>, razón por la cual las entradas tienen un precio alto por cada día de toros.

Por otro lado, aunque no todos los ganaderos estén interesados en la política, ni todos los políticos en la ganadería, la difusión de la fiesta permite que aquellos políticos que sean ganaderos puedan promocionarse a través de ella. En este sentido, suelen dirigirse a la población mediante distintas estrategias, tales como la donación de toros o la promoción en los medios de comunicación. El método de la donación es un antiguo sistema que empleaban los ganaderos en las fiestas del siglo pasado (hasta alrededor de la década de 1970), mediante el cual ganaban capital político, simbólico y prestigio, lo que ahora se traduce en ganancia económica y recolección de votos. Este aspecto permite, en la actualidad, que las entradas sean más accesibles para la comunidad y, por lo tanto, que “el pueblo quede contento”<sup>24</sup>. Un ejemplo de esto son las corralejas de 2017 en Sahagún, Córdoba, cuando el exsenador Musa Besaile –de descendencia libanesa y acusado por varios casos de corrupción en el departamento– donó desde la cárcel cuarenta toros para su pueblo natal. Al año siguiente, Besaile donó toros al municipio de Ciénaga de Oro<sup>25</sup> para apoyar la campaña de su hermano, Johnny Moisés Besaile, quien pretendía ocupar el cargo político del propio Musa. Vale decir que Johnny había sido alcalde de Sahagún en 1998 y, en 2012, había sido el secretario del interior de la gobernación de Córdoba. Por otro lado, llegó al senado ese mismo año de 2018 por el Partido de la U con 77,000 votos. Esto se relaciona con lo que afirma Ocampo (2015) cuando sostiene que las líneas de parentesco son otra de las características que contribuyen a mantener el poder político en Córdoba.

---

<sup>23</sup> Equivalente a 8,820 USD, a partir de aquí, cuando aparezcan montos en pesos colombianos no se aclarará su equivalente. Baste decir que me baso en una tasa de conversión que era de 1 COP = 0,0003 USD, al día de 7 de agosto de 2019.

<sup>24</sup> Esta expresión es un sentido general que escuché de varias personas en distintos momentos.

<sup>25</sup> “Musa Besaile consiguió toros para la campaña de su hermano” Noticias Uno Colombia, 8 de enero de 2018.





Con todo, existen varios medios para difundir la realización de la fiesta, entre los que se destacan redes sociales como Instagram, Facebook o Youtube, en ellos suelen subirse videos promocionales y afiches con diversas informaciones. Los videos se enfocan en mostrar los principales espacios de los pueblos, tales como el parque y la iglesia, lo cual va siendo intercalado con imágenes de actividades programadas en fiestas de años anteriores. En estas presentaciones se informan días, fechas y ganaderías que estarán presentes en cada tarde y, en algunos casos, se anuncian los conciertos públicos a llevarse a cabo. Existen videos que muestran las visitas que hace la junta organizadora a las diferentes haciendas de la región, en donde se exponen principalmente los toros bravos en los campos. Casi siempre, además, los dueños de las ganaderías hablan y agradecen a la junta por tenerlos en cuenta. De igual manera, explican el ganado que ha sido seleccionado teniendo en cuenta distintos criterios (v.g. el número de plazas que han jugado, la limpieza, la edad y el peso de los toros). También suelen invitar e incentivar a la comunidad y a los pueblos aledaños a asistir a la fiesta. La música que acompaña los videos es el porro de las bandas de la región que, en su mayoría, participan en varios pueblos. Los carteles publicitarios muestran, por lo general, casi la misma información de los videos, aunque resaltan las fotografías de los ganaderos y el nombre de sus ganaderías. Al mismo tiempo, esta modalidad de publicidad en la fiesta proporciona otra forma de promocionarse ante el pueblo para los políticos vinculados al sector económico de la región.

Por otra parte, para realizar la fiesta, los organizadores o empresarios deben cumplir con un conjunto de papeles que se les exigen, empezando por el decreto de la alcaldía mencionado arriba. Otros requisitos son los paz y salvo con entidades públicas como la policía, organismos de socorro (v.g. Defensa Civil o Cruz Roja) y el Instituto Colombiano Agropecuario (ICA), entre otros. Además, dentro de dichos trámites se encuentra el pago de derechos de autor por la música en vivo y fonogramada que suene durante las ocasiones. Si se incumpliera este último requerimiento, habría



**LA UNIÓN**  
Sucre

Fiestas Patronales  
en honor a  
Santo Domingo de Guzman y Caballero

**Corralejas**  
Del 9 al 13 de Agosto *Pura Casta* **2018**

*Duelo de Estrellas*

**SÁBADO 4** Eucaristía 10:00 am  
Procesión 5:30 pm  
Fandango 9:00 pm

**MIÉRCOLES 8** Cabalgata Infantil

**JUEVES 9** Gran Cabalgata

**VIERNES 10** Juan Carlos Garces  
Ganadería Casablanca

**SÁBADO 11** Carlos Cogollo B.  
Ganadería La Sonrisa

**DOMINGO 12** Carlos Gonzalez  
Ganadería San Carlos

**LUNES 13** Garibaldi Hoyos  
Ganadería Santa María de los Angeles

**José**  
Producciones

Imagen 3. Afiche promocional de la fiesta patronal en honor a Santo Domingo de Guzmán. Actividades solemnes y alegres por día. Unión, Sucre, 2018.





motivo para suspender la celebración. Las entidades beneficiadas por la recaudación de dichos impuestos son la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO) y la Asociación Colombiana de Interpretes y Productores (ACINPRO). El objetivo de la primera es “la recaudación y distribución de los derechos patrimoniales de autor, en virtud del simple acto de afiliación y de los contratos de representación recíproca suscritos con sus Sociedades hermanas”<sup>26</sup>. ACINPRO, por su parte, “es la única sociedad de gestión colectiva de derechos conexos a los de autor en Colombia que gestiona los derechos derivados de la comunicación pública de la música fonograbada”<sup>27</sup>. Ambas entidades son las únicas legítimas y avaladas por el sistema de leyes colombiano para ejercer el derecho de recaudación de regalías por la explotación de obras protegidas por derecho de autor de los compositores e intérpretes. En el caso de estudio que me compete, me interesa en particular la visión que tienen las bandas de su propia situación. Muchos músicos afirman que, a pesar de que las fiestas de los santos son buenas en términos de paga, son mejores las fiestas con corraleja, debido al número de días por el que se los contrata. A su vez, SAYCO gana un plusvalor considerable ya que, al interior de su sistema, clasifica a las bandas por debajo de las músicas que considera “principales” del país, aspecto estipulado en su reglamento<sup>28</sup>. Por otro lado, muchos músicos confirman que no siempre les llega el dinero de las composiciones que realmente suenan. En otras palabras, la mayor ganancia económica es obtenida, como ya he dicho, por los empresarios –que extraen plusvalor a través del arriendo– y por las empresas licoreras. En muchas ocasiones, sin embargo, y dependiendo de la organización, la junta puede acumular también capital económico y/o político.

---

<sup>26</sup> Tomado de la página web, <http://sayco.org/quienes-somos/> 25 de mayo de 2018.

<sup>27</sup> Tomado de la página web, <https://www.acinpro.org.co/nosotros-acinpro/quienes-somos/> 25 de mayo de 2018.

<sup>28</sup> Ver <http://sayco.org/>





## OCASIONES PERFORMÁTICAS: ENTRE LO ALEGRE Y LO SOLEMNE

### Novena y cabalgata

La fiesta inicia con la primera manifestación u ofrenda que se le hace al santo del lugar, puede ser una misa, una peregrinación, un rosario o, incluso, quema de pólvora. Días antes de la celebración se inicia su novena, ritual católico popular<sup>29</sup> que, dependiendo del pueblo, contempla la realización de misas, rosarios de aurora, serenatas y oraciones a lo largo de nueve días. El rosario es una de las prácticas más importantes de dicha ocasión, mismo que va acompañado de las oraciones correspondientes a cada día. Además, las bandas están presentes también, tanto al inicio como al final de la novena. En algunos pueblos, para cada día de la novena hay un grupo responsable de la organización, dentro de los cuales se encuentran entidades públicas, grupos eclesiales y diferentes sectores sociales. El día posterior al término de la novena se inicia la celebración conocida por la gente como *fiesta religiosa*.

Los municipios comienzan<sup>30</sup> con una cabalgata, esta consiste en un recorrido a caballo por las principales calles del pueblo del que participan diversas caballerizas y aficionados de la región. En dicho trayecto, las bandas son transportadas en grandes camiones y distribuidas en diferentes puntos de la cabalgata, a la vez que interpretan porros palitiao, tapaos y guarachas, sin embargo, los géneros privilegiados en dicha ocasión son los fandangos, puyas y mapalés. Los espectadores se ubican en un punto estratégico, sobre los andenes de las calles donde pasa normalmente la cabalgata, y algunos se quedan en sus casas e invitan a familiares y a amigos a observar y disfrutar desde sus terrazas. Al interior de la cabalgata se integran vendedores ambulantes de licores, gaseosas y agua, escenario al que se suman personajes carnavalescos (v.g.

---

<sup>29</sup> Esta devoción es tan popular desde tiempos coloniales que fue tempranamente regulada, teniendo licencia eclesiástica desde entonces.

<sup>30</sup> Sin embargo, muchas personas consideran la alborada como el inicio de la fiesta.



hombres disfrazados de mujer, del diablo, con disfraz de caballista, payasos, entre otros). vendedores de sombreros, helados, algodón, y juegos, así como pregoneros y *picós*<sup>31</sup>. Al mismo tiempo, cabe aclarar que, aunque se trate de una ocasión en la que se integra a todo el pueblo y que se invite a los caballistas de la región Caribe (quienes, por cierto, no están exentos de cumplir con los requisitos que la junta elige para la organización del evento), es cierto que no toda la población tiene la misma jerarquía, dado que algunos caballistas tienen el privilegio de tener amistades en la junta que les extiende la invitación. Esto implica una ayuda para la solvencia de todos o de algunos gastos de estancia, comida y traslado del animal. Tal privilegio conlleva una deuda remanente con la red de amistad (v.g. políticos, ganaderos y, en general, pudientes de la región), lo que obliga a devolver el favor, ya sea invitándolo a otras fiestas organizadas por el grupo, recomendándolo para la organización de otras, o bien proporcionando el apoyo en la red política.

En tiempos de campaña política la fiesta pasa a ser una extensión de los procesos electorales, diversificándose los distintos intercambios. Este fenómeno se hace más notorio en las cabalgatas, que son aprovechadas por aspirantes políticos que organizan diversos tipos de publicidad con grupos de personas que los apoyan. Los políticos se organizan también alquilando diferentes medios de transportes de carga o camiones de grandes tamaños. Estos son adornados con grandes carteles en los que aparece el nombre, la fotografía, el partido político, el número, el lema y el cargo al que aspira el candidato. También son empleados como adornos globos del color del partido político, con información del candidato. En los camiones son transportados grupos de personas con prendas de vestir que publicitan al candidato, por ejemplo, suéteres, abanicos, ponchos, sombreros y cualquier atuendo que pueda cargar el mensaje, en algunos casos incluso disfraces. Este tipo de propaganda no es difundida

---

<sup>31</sup> El *picó* es una práctica musical de la Costa, con esa palabra se suele designar tanto a la ocasión como a los grandes bafles de sonido amplificado que se utilizan con altos niveles de volumen.





*Imagen 4. Banda Nueva Esperanza de Manguelito tocando durante cabalgata.  
San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

únicamente por las personas que van en los camiones, existen también muchos caballistas y espectadores que portan los atuendos de sus candidatos. Hay incluso algunos que no llevan ese tipo de atavío pues portan publicidad del nombre de sus haciendas.

El escenario musical también se diversifica en esta ocasión, ya que, además de las bandas, es muy frecuente el uso de los picós con música grabada (v.g. champeta, porros), cantantes con pistas de mariachi y grupos de pitos y tambores. Sin embargo, como señalé arriba, por ser la música principal de la fiesta, las bandas son las que más resaltan en las cabalgatas. Ellas son también utilizadas para campañas publicitarias, ya sea que lleven camisetas con mensajes o se vistan del color del partido político que





van acompañando. Por ejemplo, en las fiestas de Ciénaga de Oro de 2018, el color del uniforme de las bandas variaba según quién llevara la carroza del candidato que iban acompañando. El uniforme de una era rojo, porque acompañaba la carroza de Arleth Casado (candidata por el partido liberal al Senado de la República). Además de ser el porro la música principal de las fiestas de santos, en este momento específico se convierte en parte de la política.



*Imagen 5. Asistentes en la cabalgata.  
San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

## Alborada

La alborada es el momento en el que la junta invita al pueblo, a las cinco de la mañana, a reunirse en la entrada principal de la iglesia. A pesar de que suele haber vísperas





antes de dicha ocasión, para mucha gente la alborada es el inicio y la manera de avisar al pueblo que la fiesta ya llegó. El acto comienza con la interpretación que hacen las bandas de dos o tres piezas, o música clásica, conformadas por los principales géneros dominantes que se popularizaron en Europa, EE.UU., y toda Latinoamérica a lo largo del siglo XIX y hasta principios del XX, tales como valeses, pasillos, fox trots, pasos dobles, marchas y danzones. En la alborada, los músicos interpretan tres de dichos géneros en el siguiente orden: vals, pasillo, fox trot o danzón. Aunque esto varía en cada *performance*, dado que pueden tocar solamente el vals, o invertir el orden anterior. No obstante, la posición inicial del vals es inamovible.

Por cada género musical, las piezas se interpretan por rondas, es decir, mientras que una de las bandas esté tocando alguno de los temas correspondientes las demás esperan a que llegue su turno. Cuando se completa cada ronda pasan al siguiente género y así sucesivamente. Cada banda se ubica en círculo mientras que alrededor de ellas se encuentran los asistentes que observan y escuchan de pie.

Cabe decir que la importancia de las piezas clásicas ha ido disminuyendo con el tiempo, sin embargo, a pesar de eso, aún se mantiene en el ritual. Por otro lado, aunque los músicos tengan claros algunos de los géneros en el momento de la ejecución, no existe certeza en los nombres de las piezas o temas que interpretan y algunas veces no coinciden con los géneros. Algunos títulos de música clásica son los siguientes: valeses *Tristeza del Alma*, *Vals del Río*, *Sueños* o *Ensueños del Magdalena*, *Esther Julia*, *Flores y Perlas*, *Las dos Hermanas* y *Amaneciendo*; pasillos *Toña* y *Yo o Flores Negras*; fox trots *Broche de Oro*, *Los Tiempos cambian*, *Flores Negras*, *Tu Recuerdo*; y los danzones *La danza Sara* y *Agua Dulce*.

En la etnografía rastree dos percepciones principales acerca del por qué se tocan dichas piezas: la primera sostiene que se hace en honor a los santos patronos de los pueblos; la segunda, que es por tradición o que así siempre ha sido. En palabras de Luis Manuel: “nosotros sabemos ya que, al momento de llegar a la fiesta, cualquier





fiesta indispensable están los tres temas clásicos”<sup>32</sup>. Víctor, por su parte, cuenta lo siguiente: “cuando uno va a tocar como músico de banda a una fiesta patronal [...] uno, a los santos, le hace *venerancia* es con música y si la música clásica es la que está para hacerle eso, entonces uno le toca música clásica”<sup>33</sup>.



*Imagen 6. Gente en atrio al inicio de la alborada, después de la misa.  
Fiesta patronal de Santo Domingo de Guzmán. Unión, Sucre, 2018.*

La música clásica es, además, el medio más adecuado para realizar peticiones, agradecimientos y adoraciones al santo, los ruegos no se dirigen solamente para que la

---

<sup>32</sup> Entrevista a Guzmán, Luis Manuel, 2019, 13 de julio, Manguelito, Cereté, Córdoba. Director de la Nueva Esperanza de Manguelito.

<sup>33</sup> Entrevista a Manjarrés, Víctor, 2019, 18 de julio, Arenal, Bolívar. Músico de la Nueva Esperanza de Manguelito.





fiesta salga bien (v.g. que a la junta le salga un evento excelente). En este sentido, algunos músicos se adscriben a estas peticiones y creencias “porque si a los organizadores les va bien pues a nosotros también nos va bien, [...] si a ellos les va bien nos *cancela*<sup>34</sup> también a nosotros por nuestro trabajo”<sup>35</sup>. Otros músicos piden también por sus necesidades, tal como lo señaló Juan José, director de una de las bandas:

A medida que está interpretando le está pidiendo a ellos haciendo oraciones para que uno le vaya bien con el trabajo, que tenga buena salud... entonces en ese momento uno está prácticamente conectado. Es un momento de conectarse con los santos, pedirles. (Entrevista a Rodríguez Juan José, 2019, 12 de julio, Cereté, Córdoba. Director de la banda La Reina del Porro de Rabolargo)

En cuanto a los agradecimientos, la música clásica se toca “con el fin de agradecerle a Dios por el desarrollo de la fiesta, es una forma como de rendirle tributo”<sup>36</sup>. En general, todo este funcionamiento del repertorio es convertido en una oración, en la que priman distintas plegarias, tanto colectivas como individuales. Se trata de un momento de interacción e intercambio con una entidad divina que debe ser tratada con un alto grado de respeto y solemnidad. Para las comunidades es imposible concebir el inicio de la alborada sin que se hayan interpretado antes las piezas clásicas, solo después puede pasarse al porro. Si se llegara a incumplir dicha regla, se lo concebiría como una ofensa al santo festejado. Lo anterior me lleva a pensar que dichas piezas se comportan como una línea que demarca una jerarquía y una regla distintiva respecto al porro, que es la música principal de la fiesta. Y tal distinción no se marca únicamente durante la alborada, también sucede en todos los momentos que la gente considera solemnes o que se dirijan al santo (v.g. las procesiones). Esto sucede

---

<sup>34</sup> Cancelar significa pagar por su trabajo.

<sup>35</sup> Guzmán, Luis Manuel (Ibíd.)

<sup>36</sup> Rodríguez, Juan José (Ibíd.)





también en las ocasiones solemnes que se dan por fuera de la fiesta, en las que son interpretadas igualmente una o dos piezas clásicas.

Luego de las piezas clásicas, la banda procede a interpretar uno o dos porros en la puerta de la iglesia, momento en que la gente baila sola o en pareja. Al igual que las anteriores, la dinámica de la interpretación de porros se hace por ronda hasta que la junta designa a cada banda una ruta por las calles del pueblo, con el fin de avisar a los habitantes que la fiesta inició. Es un recorrido donde los asistentes bailan y toman bebidas alcohólicas y se van interpretando mapalés, puyas y fandangos. Este repertorio es definido por los músicos como movido y alegre, lo que llama la atención es que se emplea cuando la gente va en masa y en movimiento, ya sea caminando o bailando. Una característica peculiar de la alborada es que la junta puede escoger algunas casas en las que los asistentes se detienen y las bandas interpretan un porro al gusto de la persona seleccionada. Las paradas son dirigidas por la junta y, frecuentemente, se realizan en los domicilios de algunos organizadores de la fiesta, alcaldes, amigos y familiares, así como también de personas fallecidas que, de alguna forma, han tenido un vínculo con la planificación de la celebración. En la fiesta de la Unión que asistí, la banda le tocó un porro al presidente de la junta, quien afirmó que tenía dos porros. El primero denominado *Cajamar*<sup>37</sup> y otro llamado *Casildo Jaraba*, compuesto por un músico de la Unión. También pueden visitar casas de gente que haya donado algo en beneficio de la organización, a veces, incluso, las bandas deciden espontáneamente realizar paradas con sus amigos y allegados (que son, en general, quienes les facilitan los contratos). Luego de dicha acción, continúan el recorrido repitiendo la operación hasta dar por finalizada la alborada en el lugar acordado por los organizadores. Así lo señaló el tesorero de la junta de la Unión en 2018:

Por ejemplo, ahí vivía un hermano, y él siempre que venía la banda nos esperaba ahí con ron y se le tocaban uno o dos porros. Ya él murió, entonces ya nosotros por costumbre ya,

---

<sup>37</sup> En la entrevista afirmó que era la reducción de su nombre: Casildo Jaraba Martínez.





yo digo tócame los porros que le gustaban a él. (Entrevista con el Tesorero de la junta de la Unión, Sucre 2018)

Respecto a las donaciones de porros que hacen los músicos en las alboradas, quiero mencionar el ejemplo de la fiesta de la Subida 2019. En ella se suele acoger a una banda que es siempre invitada al festejo de su santo, dado que algunos integrantes son oriundos del pueblo. Casi todos los años, la banda interpreta algunos porros para sus amigos en las puertas de sus casas y estos, a cambio, los invitan a almorzar durante los días de la celebración. A veces, incluso, les ofrecen que vayan a descansar a la comodidad de sus hogares para que no tengan que padecer la incomodidad del alojamiento en los colegios. Otro ejemplo se da con la banda de Manguelito, como he mencionado, esta agrupación afirma tener varias amistades en el pueblo San Estanislao de Kostka (Arenal, Bolívar), las cuales les brindan contratos, por esta razón agradecen del mismo modo.

Detrás de esta lógica se encuentra cierta devolución de favores en términos simbólicos y performativos, reiterando las jerarquías sociales, así esta ocasión da cuenta de varios aspectos relacionados. Por un lado, el fortalecimiento de las relaciones sociales a través del obsequio de porros a cambio de la retribución de favores. Pero también el fortalecimiento de lazos afectivos y el desarrollo de los intercambios recíprocos y desiguales. Por caso, la junta organizadora siempre considera visitar la casa del alcalde que los escogió para que fuera el equipo que explotara y administrara la fiesta. Ese acto se convierte en un obsequio que la junta devuelve a la persona que los seleccionó, a su vez, dicho alcalde va a contar más adelante con ese grupo de amigos en tanto cuotas de votos para futuras campañas políticas. En este sentido, la fiesta es el espacio para hacer política y mantener dicho sistema. También los intercambios que se manifiestan entre los músicos y sus amigos mantienen un tipo de economía basada en relaciones políticas, permitiendo ser beneficiados directa e indirectamente con retribuciones. En general, todo apunta a un sistema de intercambios económicos y políticos heterogéneos que constata la energía humana y las relaciones políticas.





*Imagen 7. Jinete participando en carrera de caballos.  
Fiesta de la Virgen del Carmen. San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

Aunque generalmente la alborada coincide con el día del santo, no siempre es ese el caso, en algunos pueblos se programan en cambio actividades diversas, tales como las carreras de caballos. Estas incluyen a adultos, niños y jóvenes compiten por llegar primero, se desarrollan en un espacio lineal y con una meta. En algunos lugares se llega incluso a apostar ciertas sumas de dinero, por esta razón los competidores son niños de contextura delgada, para aligerar el peso sobre el animal y tener más oportunidades de ganar. Otra modalidad de las carreras consiste en la realización de suertes por pequeños grupos de caballistas, escogiendo a un ganador de acuerdo al



grado de complejidad e ingenio. Es muy común que en algunos pueblos se construyan uno o dos metros de palco de madera, que se convierte en un lugar privilegiado destinado sólo a algunas personas, por lo general, en estos espacios tocan las bandas. Varios de los músicos identifican estos momentos como bailes de sala, ya que los asistentes gozan del baile, aunque no estén prestando atención a las carreras. No obstante, también reconocen que existe baile de sala cuando las bandas son ubicadas en un predio al que la gente asiste específicamente a bailar y consumir alcohol, a dicho espacio se le conoce como cantina.



*Imagen 8. Baile de sala durante carreras de caballos en la fiesta de San José.  
Corregimiento La Subida, Loricá, Córdoba, 2019.*



## Procesión

El día del santo, a lo largo de la mañana, se suelen programar serenatas, misas y bautismos. En algunas poblaciones, además, antes de la misa la banda toca por lo menos una de las piezas clásicas y, posteriormente, uno o dos porros. Luego, en medio de la misa, cuando el cura pronuncia “haced esto en conmemoración mía”, interpreta el *Himno Nacional* de Colombia. En este contexto, este hecho resulta a veces extraño para los músicos, pero en algunas comunidades es muy importante que se lleve a cabo y su omisión es considerada una falta de respeto.

Por la tarde se lleva a cabo la procesión, que consiste en un recorrido por las calles principales del pueblo en la que es paseada la imagen del santo. Por lo general, dicha actividad es precedida por una misa, finalizada la cual la banda interpreta uno o dos porros en la puerta de la iglesia, mientras la población va sacando al santo y se va acomodando en hileras. Sin embargo, esto depende del pueblo del que se trate, ya que en algunas comunidades los devotos son muy numerosos y lo anterior se dificulta. Las bandas son distribuidas a lo largo de la procesión interpretando pasos dobles, por lo general, la banda del pueblo va inmediatamente detrás del santo. Algunos de los pasos dobles que interpretan son: *Tito Guerra*, *El Ciruelo*, *El Vencedor*, *14 de Julio* y *Blanca Paloma*.

Según los testimonios, anteriormente solían interpretarse marchas en las procesiones, sin embargo, actualmente este género ha permanecido sólo en algunos pueblos. En el municipio de San Benito Abad, por ejemplo, las bandas interpretan en la procesión la marcha al Señor de los Milagros o el Milagroso de la Villa. En el municipio de San Pelayo y en el corregimiento de Rabolargo en Cereté también se interpretan marchas. En Santa Cruz de Mompox –pueblo colonial ubicado a las orillas del río Magdalena–, Bolívar, son interpretadas principalmente en Semana Santa y en algunas fiestas patrióticas. Existen marchas locales de autores momposinos que son empleadas en días asignados por la comunidad, las cuales son reconocidas como



andantes y religiosas. Otras son reconocidas como francesas y se interpretan sobre todo el Viernes Santo, dado que son dedicadas a los muertos o fúnebres. Aunque hoy día no sea tan frecuente como en épocas anteriores, algunos músicos de las bandas piden a sus amigos que interpreten ese género llegada la hora de su funeral. En Ciénaga de Oro, uno de los municipios de Córdoba, también son importantes en la Semana Santa.



*Imagen 9. Banda 14 de Septiembre liderando procesión de Santo Domingo de Guzmán. Unión, Sucre, 2018.*

La procesión es la parte de la fiesta en la que las comunidades se vinculan con el santo venerado mediante el ofrecimiento de *mandas*<sup>38</sup> o sacrificios, tanto en forma de

---

<sup>38</sup> La manda es una categoría local que se refiere a diferentes tipos de sacrificio, mediante los cuales se ofrece o se agradece algo al santo.



petición al santo de un favor futuro como de agradecimiento por uno recibido. Por ejemplo, en la procesión de las festividades de la Virgen del Carmen (San Estanislao Kostka, Bolívar) me tocó caminar al lado de varias mujeres disfrazadas de la virgen que, acompañadas por sus hijos, pagaban mandas. Asimismo, en la procesión de santo Domingo de Guzmán (Unión, Sucre) el director de la banda caminaba descalzo tocando su trompeta, pidiendo al santo que su madre se recuperara de una grave enfermedad.



*Imagen 10. Pueblo y banda Nueva Esperanza acompañando procesión de la Virgen del Carmen. San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

Todo este esquema y ordenamiento ritual se puede encontrar o replicar, también, en otros espacios que no se ubican en la vida festiva. Por ejemplo, Emiro Rico en el



documental *El Papa patrono de Sampúes* (Portacio, S/F) narra un recuerdo de su infancia según el cual una banda procedente del Magdalena había llegado a su pueblo para pagar una manda a San Agatón. Ésta ofreció un concierto gratuito para el pueblo en agradecimiento por haberlos salvado de morir en un accidente de lancha en un viaje. Rico recuerda, además, que la banda que pudo conocer personalmente donó luego una lancha en forma de segunda ofrenda. Otro ejemplo relacionado es el de la banda 11 de Noviembre de Rabolargo, la cual pagó una manda en enero de 2016 a Santo Domingo Vidal, patrono del municipio de Chimá, Córdoba. En este caso, se trató de un agradecimiento por el favor de haberlos librado de un accidente en las corralejas de 1990 en Sabanalarga, Atlántico. Para la manda, los músicos comenzaron con un vals y un fox trot, seguidamente sonaron algunos porros, todo lo cual fue llevado a cabo delante de la imagen del santo<sup>39</sup>. Al igual que los músicos, cualquier persona que se identifique con estas creencias puede pagar mandas a través de las ocasiones rituales y de la música. Prueba de esto fue obtenida en mi trabajo de campo en marzo de 2019, en el corregimiento de Manguelito en Cereté, cuando fui invitada por uno de los músicos de la comunidad a presenciar una manda que una familia pagaba al Divino Niño, para agradecer la milagrosa cura de una enfermedad varios años atrás. Por esta razón, la familia ofreció una procesión con un combo de banda que no cobró por ello. A continuación, transcribo un fragmento de mi diario de campo en el lugar:

Hoy llegamos a Manguelito, a casa de la familia que tiene programada la manda en honor al Divino Niño. La esposa del músico Diego Guerra se ofreció a acompañarnos y, cuando llegamos al lugar, nos recibieron la señora dueña de la casa y sus hijos. Había gente sentada esperando la procesión. En el fondo de la casa estaban los músicos del pueblo, de diferentes bandas, incluso señores mayores que se habían retirado hace un tiempo. Los músicos que participan no cobran, dicen varias personas que para esta clase de actividades no cobran. Al poco tiempo de estar ahí la familia, algunos vecinos y la banda se ubicaron alrededor de la imagen del Divino Niño, y la banda arrancó a tocar un vals (*En sueños del Magdalena*), y posteriormente el porro *Mochila*. Luego comenzó la procesión,

---

<sup>39</sup> “Banda 11 de Noviembre de Rabolargo – Tristeza del alma -Vals”. Chaky-tv, 15 de agosto de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=gsG98JunoV4&t=72s>



en la que la familia que organizó no se ponía de acuerdo sobre la calle por la cual iban a iniciar (Nota de diario de campo. 28 de marzo de 2019, Manguelito, Cereté, Córdoba)

En la parte de adelante se ubicó la familia, uno de cuyos integrantes iba cargando la imagen, que luego sería pasada a los demás familiares a lo largo de la procesión. Detrás, la banda interpretaba pasos dobles. Vecinos, amigos y allegados recorrían la procesión y, a medida que caminábamos, otros habitantes de la comunidad se iban incorporando. Se delegó en amigos cercanos la tarea de repartir ron y agua entre los asistentes. La procesión culminó en la casa de la familia, que ofreció una comida (guiso de cerdo, arroz y ensalada) y ron a los asistentes. De esta forma, creo que, a pesar de que la música clásica sea relacionada exclusivamente con los santos o con momentos solemnes, puede concluirse que ambos géneros (piezas clásicas y porro) son empleados para honrar al santo, agradecerle y pedirle. Estos actos rituales, de los cuales la música de banda es uno de los factores más relevantes, son el medio y el camino comunicativo que emplean las comunidades para estar en contacto con el mundo místico.

Como se ve en el ejemplo anterior, además del agradecimiento que la familia hace al santo, una de las partes de la manda se hace mediante una donación comunitaria en la cual las bandas ofrecen su música. Sin embargo, la regla que se repite es que, para que el porro pueda ser interpretado para el ámbito considerado divino, tiene que haberse dado antes, mínimamente, la interpretación de una o dos piezas clásicas que se convierten así en la línea o marca sonora que delimita, en términos performativos, el mundo solemne del alegre. En los casos en los que se omiten la segunda y tercera pieza, el vals es imprescindible, razón por la cual dicho género representa mejor el momento de la delimitación.

Por otra parte, en tiempos pasados, las piezas clásicas en este contexto festivo eran las protagonistas de la música de moda en los bailes de salón y los rituales patrióticos del siglo XIX y principios del XX. Algunos músicos vivieron o aseguraron haber sido testigos de cómo se bailaba esa música en algunas fiestas de santos, tal como se



bailan los porros hoy en día<sup>40</sup>. Se trataba, pues, de fiestas en las que se intercalaban la música de moda y el porro. A medida que fue pasando el tiempo, esta música de salón fue resignificada en los pueblos del Caribe bajo la denominación de música clásica, penetrando aún más en la cultura e incorporándose a los rituales del ciclo de vida y a las celebraciones de los santos. Por esto, en un pasado cercano –entre los años sesenta y setenta, según varios testimonios de gente mayor–, dicha música se interpretaba más frecuentemente que en la actualidad, sobre todo en rituales del ciclo de vida (v.g. bautizos, quinceañeros, matrimonios y funerales), así como en los bautizos de casas y en los velorios de los santos<sup>41</sup>. Según los músicos que vivieron esa época, la música se empleaba para iniciar cualquiera de los ritos mencionados, como una manera de bendecir el ritual con la interpretación de tres piezas clásicas, seguidas del porro. Es decir, se aplicaba la misma estructura que se emplea hoy al inicio de la alborada de la fiesta o en cualquier acto solemne. Sin embargo, los músicos afirman que actualmente pueden sonar alguna de estas piezas en alguno de dichos rituales, si alguien la llegase a solicitar.

Las actividades y las prácticas desarrolladas en la fiesta, pues, emplean la música como un don y lo hacen en diferentes sentidos. Por un lado, en los intercambios en los que música clásica y porro son utilizados como obsequios, como ofrecimiento y agradecimiento para los santos y para sus amistades, o en ejecución del pago de favores (v.g. políticos, económicos, agradecimientos en general, homenajes, despedidas, etc.). Asimismo, la lógica de las mandas desarrolladas en la fiesta, sobre todo en el momento de la procesión, se extienden por fuera de dicho ámbito, donde no pueden faltar las bandas. Por lo tanto, se repite la misma estructura: la música

---

<sup>40</sup> Entrevista a Demoya, Miguel Antonio, 2018, 10 de agosto, Unión, Sucre; Entrevista grupal a Rivero, Guido Manuel; Narváez Díaz, José Miguel; Rodríguez Petro, Ramón Antonio; Guerra Díaz, Guido Manuel, 2019, 4 de abril, Corregimiento de Manguelito, Cereté, Córdoba.

<sup>41</sup> Los velorios de santos eran rituales que las personas recuerdan que se realizaban en las casas con el fin de venerar a un santo, ya fuera por agradecimiento o por petición, el cual era prestado en comunidades aledañas.



clásica es la que da el permiso para que puedan sonarle los porros al santo. En otras palabras, se reitera una distinción simbólica entre la música clásica y el porro.

### Fandangos y conciertos

Tanto en la propia fecha del santo, como a lo largo de la fiesta, suelen organizarse actividades músico dancísticas tales como los fandangos y los conciertos públicos. Los primeros son espacios organizados en predios amplios al aire libre, en los cuales las bandas participan interpretando un variado repertorio de porros. Las agrupaciones contratadas se ubican en una pequeña tarima, colocada en el centro del lugar, mientras las personas bailan sueltas o abrazadas alrededor de ésta, en contra de las manecillas del reloj. Cabe anotar que este movimiento se relaciona con afirmaciones en cuanto a las rotaciones que hacen las bandas en la corraleja durante las tardes de toros. Cada una de ellas tiene que rotar todos los días hacia la izquierda, de tal manera que no queden en el mismo lugar del día anterior. El fandango es una ocasión en la que se intercambian diversas emociones y éxtasis que experimentan los asistentes, en algunos lugares, las mujeres prenden velas o manojos de éstas mientras bailan. Los músicos señalaron varias veces que los fandangos se realizaban anteriormente en la plaza donde se hacían las corralejas al terminar cada tarde.

El fandango alterna con el picó, compuesto por grandes bafles a alto volumen (similares a los sonideros mexicanos) desde los cuales se reproduce música fonogramada de distintos géneros (v.g. champetas, vallenatos, merengues, etc.). Alrededor del fandango se encuentran ubicados diversos negocios, entre ellos, las mesas de fritos y las cantinas de bebidas alcohólicas. Estos espacios también son arrendados por la junta o administradores. Ahora bien, por un lado, los fandangos se pueden organizar como una actividad principal dentro de alguna de las noches de la fiesta. Por el otro, sin embargo, pueden encontrarse en el marco de las *casetas*, otro tipo de ocasión en el que se cierra un espacio amplio con láminas de zinc y se contratan artistas (v.g. DJs,



cantantes, entre otros) y se cobra la entrada, en algunos lugares, son denominados como conciertos.



*Imagen 11. Mujeres bailando con velas en el fandango nocturno alrededor de la banda. Fiesta de la Virgen del Carmen. San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

Los conciertos públicos, por su parte, se organizan en diferentes fechas de la celebración y consisten en la invitación de varios artistas reconocidos de vallenato y de champeta por la junta organizadora, con el fin de deleitar o agasajar al pueblo. Aunque la mayoría de dichos conciertos son gratuitos, en algunos se cobra entrada. Entre los artistas más frecuentemente invitados se encuentran Peter Manjarrez, Silvestre Danguond, Poncho Zuleta, Diego Daza, Elder Dayan, Ana del Castillo, Mr. Black, entre otros. Estos suelen presentarse en tarimas de gran tamaño, patrocinadas por



empresas de bebidas alcohólicas, dotadas de las últimas tecnologías en luces, sonido e imagen para atender las necesidades de las grandes bandas que los acompañan. La junta, encabezada por el alcalde, se esmera para que los conciertos sean muy bien organizados, proporcionando al pueblo “los mejores artistas de moda de la región”<sup>42</sup>. Dichos eventos son clave para la recaudación de votos y su costeo proviene solamente en una pequeña parte de la junta organizadora, aproximadamente el 90% de los gastos provienen en cambio de recursos estatales, que el gobierno otorga a cada pueblo para el esparcimiento y la cultura. Por esta razón, la junta gestiona, desde meses antes de los eventos, proyectos y requisitos para solicitar esos recursos del pueblo y que sean manejables en el marco festivo. En otras palabras, se regalan al pueblo varios conciertos con los artistas más cotizados de la Costa o de moda en el país, con el fin de mostrar que los eventos realizados por la junta son “modernos” y, además, “gratis”<sup>43</sup>. Estos actos se pueden prestar a que la gente comprenda a los gobernantes como “buenos” e interesados en la cultura, que buscan que el pueblo “conservé sus tradiciones” pero con signos de modernidad<sup>44</sup>. Esto tiene, por supuesto, un tinte ambiguo pues, aunque mucha gente efectivamente lo perciba de ese modo, existen también otros discursos que repiten quejas respecto de que la violencia aumenta en varios sentidos durante los días de fiesta y, sobre todo, de que hoy día hay muchos pueblos caribeños que tienen precariedades prioritarias a atender (v.g. falta de acueductos, servicios de salud, luz, entre otras).

Dependiendo de cada pueblo, la celebración continúa con otras ocasiones, dentro de las que se destacan las varas de premio, las peleas de gallos y las corralejas. La primera es un tipo de juego que consiste en alcanzar un regalo escalando un tronco de cuatro a cinco metros de altura, el cual es engrasado para dificultar la subida a los

---

<sup>42</sup> Testimonio registrado en Cereté, Córdoba el día 9 de mayo de 2019.

<sup>43</sup> Testimonio registrado en Planeta Rica, Córdoba 9 de febrero de 2018.

<sup>44</sup> *Ibíd.*





competidores –quienes utilizan algunas artimañas, como pegar arena o tierra en el palo, para crear mejor fricción–. Las peleas de gallo, por su parte, consisten en un combate entre dos de esos animales, hasta que uno obtenga la victoria sometiendo a su oponente. Se llevan a cabo dentro de una estructura de madera circular denominada gallera mientras los dueños de los animales suelen apostar dinero.



*Imagen 12. Pelea de gallos.  
Fiesta de San José. Corregimiento La Subida, Loricá, Córdoba, 2019.*

## Corraleja

Uno de los juegos más concurridos y polémicos dentro del plano festivo es el de la corraleja, que, como ya he adelantado, consiste en espacio de lidia de toros bravos. En éste los astados, principales personajes, son lidiados por toreros quienes son los



encargados de instigar al animal para que se descontrole y entre en un juego en el que están expuestos a ser heridos e, inclusive, a perder la vida en el ruedo. La corraleja se conforma en un espacio y tiempo específicos, refiere así tanto a la estructura de madera en forma de corral, como al período de cuatro o cinco días que duran las tardes de toros. Su arquitectura está diseñada de tal forma que los palcos puedan ser ocupados por espectadores, músicos, vendedores, hombres disfrazados de mujer, locutores, payasos, entre otros. Frente a los palcos hay un espacio amplio, denominado arena o plaza, donde los toros son lidiados por distintos participantes: toreros, garrocheros y banderilleros. Estos grupos se organizan por el sistema de cuadrillas, conformadas según sus diferentes desempeños. Las cuadrillas de toreros utilizan capa o capote y muleta: el primero es una manta grande que es sostenida con las dos manos; la segunda es una capa que tiene en la orilla un palo de madera que se sostiene con una sola mano. El muletero Nicanor señala, sin embargo, que un torero completo debe ser capotero y muletero. En tiempos de campaña política es común, además, ver cualquier número de propaganda publicitaria de candidatos en ellas.

Respecto a la cuadrilla de banderilleros existen varias modalidades: sentados, a pie, en tanque y a caballo. El objetivo de todos es incrustar las banderillas en el lomo del animal desde las distintas formas mencionadas. Asimismo, existen también cuadrillas de garrocheros, cuya función es picar o chuzar al toro con la garrocha –un palo largo de madera que tiene una punzada afilada en el extremo, de no más de 4cm de longitud–. Deben pues “corretear o atacar al toro”, “hacer que el toro corra” que “desprenda carrera”.

Es interesante señalar que, según el análisis de la antropóloga Hernández (2011), entre las tres figuras principales existe una jerarquía. En la cúspide se ubican los garrocheros, luego los banderilleros, luego los toreros y, por último, los patos que son aquellos inexpertos que se meten al ruedo con más propensión a morir. Por lo general, las personas que lidian a los toros, por lo menos los banderilleros y toreros,





proviene de clases populares, a diferencia de los garrocheros, que gozan de un estatus más alto. Todos son contratados por la junta organizadora, la cual negocia un precio con un representante de cada cuadrilla. A la hora de la lidia, algunos ganaderos lanzan desde los palcos diferentes elementos, tales como dinero en efectivo o productos comestibles para, de alguna forma, incentivar a las cuadrillas.



*Imagen 13. Exterior de la corraleja de los Santos Reyes. Ciénaga de Oro, Córdoba, 2018.*

Además de estas cuadrillas, existen otros grupos de personas encargados de distintas labores. Por ejemplo, hay una cuadrilla responsable de bajar los toros y meterlos al toril, que es el sitio donde los reclutan. En la plaza se observan también cuadrillas de amarradores, encargados de retener a cada toro que va saliendo a la plaza y de llevarlos de nuevo al sitio donde los encierran. Cada día salen al ruedo varias ganaderías, es



decir, un número determinado de toros bravos administrados por ganaderos de la región que se dedican a su crianza. Estos son trasladados en grandes camiones desde la finca hasta el toril, lugar donde son encerrados hasta ser lidiados. Cada día salen a la plaza entre treinta y cinco y cuarenta toros. Las tardes de corraleja se desarrollan entre las dos y media o tres, hasta las seis de la tarde y el precio de las entradas oscila entre \$25,000 y \$35,000 COP. Mientras la gente llega y se acomoda, las bandas comienzan a interpretar los primeros porros, aunque algunas agrupaciones inician tocando un paso doble de corraleja, como *Feria de Manizales*, *Porrito de la Cruz*, *El Gato Montes* o *A mi Cereté*.



*Imagen 14. Entrada a los palcos de corraleja durante primera tarde de toros. Unión, Sucre, 2018.*





La corraleja es tal vez, debido a su comercialización, la ocasión más enajenada y controvertida de la fiesta, lo cual se puede observar en ciertas expresiones radicales de los actores. Algunos afirman que es un negocio, que se lucran unos pocos, que maltratan a los animales o que es salvaje<sup>45</sup>. Otras quejas se refieren, además, a que estos eventos atraen mucha inseguridad a los pueblos, algo que se manifiesta en un mayor índice de atracos y violencia. A pesar de ello, la corraleja mueve una masa considerable de personas integradas no solo por nativos, sino también por público foráneo. Una de las características fundamentales de las corralejas es la venta de bebidas alcohólicas (principalmente whisky, ron, cervezas y aguardiente), de diversas comidas y de prendas de vestir, lo cual es llevado a cabo en los palcos por comerciantes de diferentes partes de la Costa. De igual forma, pasan toreros por los palcos pidiendo dinero por sus hazañas en el ruedo. Al igual que en la cabalgata, aparecen ahí personajes carnavalescos que se suman a la recolecta de dinero.

En la parte de afuera de la corraleja se venden varios productos similares a los de adentro. Se ubican allí las llaneras, los puestos de frituras locales (v.g. carimañolas, empanadas, chicharrones, patacones, arepas de huevo y muslitos de pollo), pequeñas chazas<sup>46</sup>, puestos de bebidas alcohólicas, de gaseosas y de agua. Además, pueden adquirirse prendas de vestir, tales como sombreros, ponchos o lentes. Por último, existen también parqueaderos de carros y de motos, así como cantinas y, no menos importante, los picós a los que la gente suele llegar una vez concluida la tarde de toros.

Dicho todo esto, creo que en esas tardes de toros pueden observarse, a través de la interacción entre los músicos y el público, algunas otras lógicas de intercambio. En el transcurso, las bandas, además de estar permanentemente interpretando porros, complacen al público que desee escuchar sus temas preferidos. A cambio, son recompensadas con dinero o productos en especie, como los comestibles mencionados.

---

<sup>45</sup> Estas ideas las escuché toda mi vida y en el transcurso del trabajo de campo.

<sup>46</sup> Pequeños puestos de venta de paquetes de papas, dulces y chicles, entre otros.



*Imagen 15. Torero vendiendo sus heridas en la corraleja durante tarde de toros. fiesta de los Santos Reyes. Ciénaga de Oro, Córdoba, 2018.*





Por ejemplo, durante el segundo día de las corralejas de San Juan Nepomuceno (2017–2018), la banda del Guamo había interpretado los dos primeros porros de la tarde y el tercero fue a pedido de un señor que les ofreció \$50,000 COP. Más adelante se fueron sumando solicitudes, dentro de las cuales una señora pidió el porro *Guayabo a la Yé* a cambio de un billete. Al día siguiente, se dio un aumento en el número de solicitudes de porros, siendo el más destacado el que se ubicó séptimo en la lista de interpretación: *Mochila*. En el décimo porro se acercaron unos hombres y ofrecieron whisky y ron a los músicos a cambio del fandango *Tres clarinetes*. Esa misma tarde un joven pagó para que lo complacieran con el porro *San Juan de mis Amores*. Había también un señor muy alegre que estaba *guapirreando*<sup>47</sup> mientras la banda sonaba nuevamente el porro *Mochila* quien compró cajas de chicles para los músicos.

Otro de los ejemplos que observé en San Juan es el de un escucha que estaba muy emocionado al lado de la banda, mientras el redoblante estaba concentrado haciendo un solo. Al final de su interpretación, dicho espectador sacó un billete y lo dejó en el bolsillo de la camisa del músico. Por otra parte, en la corraleja de Ciénaga de Oro en 2018, la tarde del 6 de enero, me encontraba con la banda Reina del Porro de Rabolargo. Junto a ella se sentó un amigo y allegado a la agrupación, que regaló una variedad exacerbada de comida y bebidas a los músicos. A cambio, solicitaba sus porros preferidos, así como participaba también haciendo la parodia de tocar los platillos, como si fuera percusionista. Al finalizar la tarde de toros, la misma persona pidió a la banda que continuaran tocando en su casa y, aunque muchos músicos estuvieron en desacuerdo –porque sabían que no iban a ser remunerado–, la mayoría accedió como agradecimiento por otras ocasiones en las que sí habían sido recompensados. Por último, quiero mencionar las atenciones que tuvieron los amigos de la

---

<sup>47</sup> Localmente, el guapirreo es un grito espontáneo que hacen las personas en distintas expresiones musicales de la Costa.





Banda de Manguelito la que toca bonito en Planeta Rica, tales como invitaciones a fiestas privadas y los regalos (ron y comida) que recibieron durante las tardes de toros a las que asistían activamente<sup>48</sup>.



*Imagen 16. Banda Nueva Esperanza de Manguelito tocando en palcos y gente toreando.  
San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

Aunado a lo anterior, las corralejas también pueden ser utilizadas para campañas políticas en más de una forma. Por ejemplo, en la parte interior del corral se aprovecha la madera para publicar nombres y colores de algún partido político, el cargo al que se aspira, el número y el lema de cada candidato. A su vez, a medida que van iniciando

---

<sup>48</sup> Ejemplos extraídos del diario de campo de las fiestas de San Juan Nepomuceno, Bolívar, diciembre-enero del año 2017-2018.



las tardes de toros y la gente va llegando y acomodándose en el centro de la plaza, puede verse a varios de los cuadrilleros caminando de un lado a otro con grandes afiches, pancartas y vallas de publicidad política. Cuando es el momento de la faena por parte de los cuadrilleros, es posible a veces advertir en sus muletas, capotes, mantas y sombrillas la publicidad de políticos que financian esos implementos de trabajo. De igual forma, mientras los toros son lidiados, permanecen algunas personas en los alrededores de la arena cargando los grandes carteles. Algunos de los asistentes en los palcos, incluso, llevan consigo propaganda impresa en abanicos, gorras y ponchos. Asimismo, la publicidad se extiende a través de los megáfonos que cargan algunos pregoneros locales.

En los días de corraleja, algunos pueblos organizan una retreta, actividad que consiste en reunir durante la mañana a algunas bandas en el parque principal para que toquen dos o tres horas de porros. Aunque lleve el nombre la ocasión patriótica más importante del siglo XIX y de principios del XX, no cumplen sin embargo las mismas funciones para las que eran empleadas en aquel tiempo.

### CAMPAÑAS POLÍTICAS: OTRAS MODALIDADES CLIENTELARES

La clase política utiliza diversas estrategias clientelares en el ámbito festivo, valiéndose por lo general de expresiones culturales consideradas como tradicionales en los pueblos sabaneros. En este sentido, teniendo en cuenta que se trata del género que le dio identidad a Córdoba desde su fundación, el porro que interpretan las bandas es uno de los principales protagonistas en esos procesos clientelares. La música y sus actores son, de esta forma, un elemento muy importante en el sostenimiento del sistema de poder político. En las campañas políticas, en la fiesta patronal, en los festivales y en muchas otras actividades relacionadas, la música es utilizada como una especie de gancho para las propuestas de los candidatos a las alcaldías municipales. Es frecuente ver a las bandas en reuniones y cierres de campañas políticas,





funcionando como grupos centrales en los eventos. Por otro lado, es también evidente la presencia de expresiones diferentes, como la de los picós o la de los grupos de gaitas. Algunas veces, los contratos de las bandas para dichas campañas instauran un compromiso de devolver el favor con votos. Del mismo modo, obligan a corresponder el favor recibido mediante otros elementos metalingüísticos, como por ejemplo las diferentes formas de publicidad política: el uso de camisetas o gorras con consignas o candidatos, la difusión de afiches políticos en sus propias casas, entre otras. Cuando no se ponen en práctica esos mecanismos, los dirigentes apelan a un elemento importante de la cultura con la cual la población se identifica.

Un video de 2011<sup>49</sup>, perteneciente al cierre de campaña de un político y ganadero del municipio de Cereté, Córdoba, de familia de ascendencia siria, condensa varios de los aspectos mencionados, puede observarse la presencia de bandas de varios corregimientos del mismo municipio. Más específicamente, aparece uno de los músicos de con una camiseta del candidato que lanza un saludo efusivo hacia él y confirma el apoyo para su elección. Ocho años después, el mismo músico apareció en otro video para apoyar a otro candidato a la alcaldía, igualmente de descendencia sirio libanesa, quien era apoyado por varios de sus familiares con cargos políticos importantes. Agradece allí a la familia por varios proyectos culturales donde uno de ellos era el de impulsar a la música de banda.

Para retomar el tema de los lazos familiares y del rol que cumplen en este contexto, cabe mencionar que, mientras que el candidato a la alcaldía realizaba su campaña para las elecciones de 2019, la alcaldía de Cereté estaba a cargo de su tío, el cual es el padre de una política actual que promueve el rescate de las tradiciones. Fue así cómo la administración de Cereté, desde 2018 en cabeza del alcalde, promovió todos los años una cabalgata en honor a la Virgen de la Candelaria, celebración que había sido suspendida por su antecesor, que pertenecía a la religión protestante.

---

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2qDjCeQLCTs&t=212s>



Dicho espacio fue aprovechado para la campaña política tanto de su sobrino como de su hija cuando ésta aspiraba a su actual cargo.

Un año después, en 2019, el alcalde expresaba “lo prometimos y lo cumplimos, vuelven las Fiestas en honor a la Virgen de la Candelaria a Cereté. Después de más de siete años sin que éstas se realicen, las haremos”<sup>50</sup>. La fiesta se llevó a cabo entre el 26 de enero y el 5 de febrero y la campaña del sobrino inició contundentemente en los meses posteriores.



Imagen 17. Programa festivo de la Candelaria en Cereté, Córdoba, 2019. (Tomado de la cuenta de Instagram: elberchaguisaker).

<sup>50</sup> “En 2019 vuelven las Fiestas de la Candelaria en Cereté” *La Razón*, diario digital.



Uno de los eventos más concurridos y exitosos fue el denominado Gran Fandango con su respectivo eslogan<sup>51</sup>, organizado en las principales calles del municipio y para el cual fueron contratadas once bandas de Cereté. No obstante, las más esperadas fueron las corralejas, que habían estado ausentes en años anteriores. Cabe destacar que, en ese mismo año, la mayoría de las bandas ceretanas que concursaron en el Festival del Porro fueron incentivadas con un apoyo monetario por parte del alcalde. La estrategia fue comprometiendo a los músicos y acumulando varios votos para su sobrino.



*Imagen 18. Banda tocando en el Gran Fandango Progreso Seguro de la fiesta de la Candelaria. Cereté, Córdoba, 2019 (Ibíd.).*

---

<sup>51</sup> Eslogan que identificó su campaña y administración.



Asimismo, durante la administración de dicho alcalde en Manguelito –corregimiento que se destaca por ser el lugar con más bandas de todo el municipio de Cereté–, le fue otorgado a uno de los músicos de banda el cargo de corregidor o *alcalde chiquito*<sup>52</sup>. Éste, además de tener que cumplir con las obligaciones del cargo, logró también que fueran apoyados, durante los cuatro años de su administración, varios eventos relacionados con las bandas. Dentro de ellos destacan el encuentro de bandas escuelas, la creación de la banda del adulto mayor, diversos préstamos y compra de instrumentos para los ensayos y recursos para la compra de uniformes. Todo esto se daba a cambio del apoyo incondicional en la campaña del sobrino, en consecuencia, la familia del músico, los padres de familia de su escuela y los amigos cercanos debieron ser consistentes en el respaldo electoral hacia el candidato.

La descripción etnográfica que desarrollé en este capítulo permite trazar varias consideraciones importantes respecto de la fiesta en general y de la música en particular. La primera es que las corralejas no se ubican por fuera del sistema del santoral, a pesar de que la gente las identifique como un aspecto importante de la comercialización de la fiesta. En este sentido, aunque pareciera que no estuvieran enlazadas en el sistema de creencias, hacen claramente parte de ellas, aunque de forma complejizada a partir de la relación con el sistema político. Ahora bien, el carácter comercial que aparece en una primera capa de análisis de los datos no es algo exclusivo de la corraleja, sino que constituye más bien una característica general de las celebraciones. Sin embargo, como señalé anteriormente y por las particularidades mencionadas, pienso que la corraleja constituye el ritual más enajenado.

La fiesta tiene momentos específicos en los que la música clásica se dirige a los santos y funciona como un marcador del inicio de un proceso. Por ejemplo, la alborada sirve para dar la bienvenida o encomendar la fiesta al santo, así como para darle

---

<sup>52</sup> Se trata de una categoría local que identifica pequeños cargos políticos dentro de los corregimientos de los municipios.



gracias por su desarrollo. Este patrón de inicio se repite en rituales fuera de la fiesta, pero reproduciendo el mismo significado. Lo mismo sucede con la presencia de la música clásica en las procesiones. Al porro se le permite aparecer, como ya he dicho, solamente después de que hayan sido interpretadas las primeras piezas, pertenecientes al otro lado de la división aludida. Todo lo anterior me llevó a concluir que existe una jerarquización del repertorio, para comprenderla mejor deben aún exponerse varios elementos que serán estudiados en el siguiente capítulo. Ahora bien, la posición y distribución de la música clásica y el porro es ambigua, por que, aunque este último se encuentre jerarquizado por debajo de la primera, ambos participan de las acciones relacionadas con los santos. En ciertos momentos, se podría sostener que los dos son sagrados solemnes, aunque el discurso siempre apunta a que esta característica es exclusiva de las piezas clásicas.

Por último, las descripciones y análisis anteriores me llevan a concluir que la fiesta constituye un espacio de memoria que guarda, transmite y reitera la historia regional, en especial la historia económica, social y política de las Sabanas. En este caso, las corralejas nos hablan de un legado ganadero que tuvo su cúspide en el sur del Bolívar Grande a finales del siglo XIX y principios del XX. Dicho legado, que luego pasó a ser tradición en los departamentos de Córdoba y Sucre, es actualmente un beneficio para el sistema político. En este sentido, la fiesta se presenta con capas yuxtapuestas que se reproducen como un archivo de colectividades, donde convergen distintas lógicas y lazos sociales, a veces ambiguos, otras veces contradictorios. Hasta aquí han quedado sentadas las bases para pasar al próximo capítulo, en el cual me aproximo a varias particularidades de la economía y la política donde la música es uno de los elementos principales.

# CAPÍTULO II

EL CEREMONIAL DEL BOLÍVAR GRANDE  
A INICIOS DEL SIGLO XX



**T**AL COMO mencioné en la introducción, este trabajo pone en diálogo la etnografía con la historia para comprender los procesos del pasado que conectan con la fiesta contemporánea, en los cuales también ha estado inserta la división música clásica/porro. Enfocándome en la historia de la fiesta, su repertorio, sus ocasiones y en la historiografía de la economía y la política, mostraré que los inicios del siglo xx estaban atravesados centralmente por la ganadería y el régimen hacendatario en la Costa. Este panorama iba de la mano con el forjamiento de un proyecto cultural liderado por la élite que reproducía valores como los de *civilización, progreso, buen gusto, buenas costumbres*, todo lo cual se concretó en la reproducción de un ideal civilizatorio propio del Bolívar Grande estudiado (las Sabanas). Por esto, el objetivo del presente capítulo es dar cuenta en términos específicos de dicho ideal, de cómo la música y sus ocasiones fueron elementos fundamentales para su concreción y para la consolidación de sus valores. Dicho proyecto se enfocó en la construcción de ciudadanía e impulsó la edificación de espacios urbanísticos innovadores, los cuales alentaban el desarrollo de prácticas acordes con el mismo ideal. Ello propició una distinción de prácticas y ocasiones musicales en donde la élite reprodujo una diferencia entre un repertorio construido como *culto o solemne*, y otro valorado discursivamente como *vulgar*. Metodológicamente, para justificar lo argumentado acudí al rastreo de programas y crónicas de conciertos que se organizaban para la construcción de atrios, parques y camellones, así como al ritual nacionalista, cuyo eje fundamental era la retreta que también servía para la recolección de recursos. Asimismo, realicé un estudio sobre la dirección de una de las fiestas religiosas de Sincelejo por parte de un comerciante de familia acomodada.

## COLOMBIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El inicio del siglo xx en Colombia estuvo marcado por diversos cambios y rupturas, la Guerra de los Mil Días dejó el país destrozado hacia 1903 debido a la pérdida de



Panamá (Posada E. , 2015, pág. 14). A partir de 1905 se intensificó el dinamismo en las exportaciones de café, cueros, bananos, petróleo, platino, oro, tabaco, caucho, sombreros y tagua, todo lo cual abonó al desarrollo económico nacional (Posada, 2015; Meisel, 2011). Sin embargo, la exportación más importante fue el café, Meisel afirma que “entre los diez principales productos de exportación de Colombia en la primera mitad de este siglo, solo el café tuvo una tasa de crecimiento superior al total” (2011, pág. 180). Castro Gómez (2008) propone que, gracias al auge de la economía cafetera de Antioquia entre 1910 y 1929, se estableció “un nuevo esquema social de producción” y que, a pesar de que se valía de la hacienda, la fábrica se convirtió en el eje central (págs. 16-17). Durante la segunda mitad del siglo XIX, por la migración antioqueña hacia el occidente y sur del país, se había dado una lenta transformación económica, la cual sería la base que propiciaría el establecimiento de una burguesía cafetalera colombiana que “sirvió como motor para el establecimiento de las primeras grandes industrias en Medellín, Barranquilla y Bogotá” (Ibíd., pág. 17).

Además del café, otra de las economías importantes fue la ganadería extensiva. De herencia colonial, esta actividad tuvo su máximo desarrollo y dinamismo en el siglo XIX, ya que a “finales del siglo se iniciaron las importaciones de sementales para mejorar el hatu nacional con bovinos de alto rendimiento en carne y leche” (Sourdís, 2012, pág. 6). Una vez entrado el siglo XX la ganadería era una industria consolidada, gracias al crecimiento demográfico que requería aumento de productividad (Ibíd.). Para 1913 estaban ya establecidos los principales centros ganaderos en el país: el Bolívar Grande, el Valle del Cauca, el Valle de la Magdalena de los Llanos, el Valle del Patía y la planicie cundiboyacense (Ibíd., pág. 7). Acerca de los productos derivados de la ganadería, Posada señala que el cuero era uno de los principales bienes de exportación que servía de materia prima para las fábricas de calzado (2015, pág. 22). Asimismo, a partir de dicha actividad se formaron capitales que fueron invertidos en otros sectores de la economía e industria (Ibíd., pág. 20), mismos que constituyeron



a su vez cierta base económica para que el país tuviera un despliegue industrial – donde fue clave el campo exportador del café–. Según Meisel, a partir de la década de 1920 se dio un dinamismo de préstamos para la inversión en ferrocarriles y, posteriormente, en la construcción de carreteras (2011, pág. 187). Además, hacia principios del siglo xx, Barranquilla era “el primer puerto marítimo y fluvial del país y la tercera ciudad industrial, después de Medellín y Bogotá” (pág. 191). Más adelante, Barranquilla perdería protagonismo debido a la competencia del puerto de Buenaventura, que poseía mayor cercanía a la región cafetera, principal actividad de exportación (Wade, 2002, pág. 56).

Siguiendo a Posada, hacia 1930 el país se aproximaba a un despegue económico moderno, lo cual conllevó un crecimiento urbano debido a la afluencia de población rural, caracterizada por su heterogeneidad racial. Aunque dicho crecimiento venía de antes, las ciudades fueron creciendo gracias a la construcción de teatros y monumentos, al nacimiento de periódicos y a las primeras industrias fonográficas del país. En Bogotá fueron construidos el Teatro Colón y nacieron periódicos como *El Tiempo* (1911), *El Colombiano* (1912) o *Vanguardia Liberal* (1922) (Posada E. , 2015, págs. 24-29). Además, en 1910 se celebraba el centenario de la independencia, dato que se materializó en la prensa del momento a través de los actos patrióticos. En 1918 fue fundada la primera emisora privada radial del país, La Voz de Barranquilla, y en 1929 la Radio Nacional. En 1934 nació en Cartagena la primera empresa fonográfica de Colombia, bautizada como Discos Fuentes; más tarde, en 1945 apareció Discos Tropical en Barranquilla.

Al mismo tiempo, en los albores del siglo xx se debatía por varios intelectuales sobre qué se concebiría por música nacional. Prueba contundente de esto es el trabajo *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)* del historiador Jaime Cortés, quien afirma que esta disputa surgió a mitad del siglo xix:





[...] cuando, por un lado, se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos, pasillos) y por otro, se intenta elaborar un discurso acerca de una *música nacional*. Se pasó del costumbrismo decimonónico, a una álgida discusión en las primeras décadas del siglo xx. (2004, pág. 51)

Así, según destaca el autor, más allá de que la disputa se diera en torno a la música nacional, en el fondo estaba sobre la mesa una división trazada entre dos prácticas: la música académica y la música popular (págs. 51-52). Este debate, que llegó igualmente a la Costa, marcó ciertos derroteros en la práctica de banda, uno de los cuales se anidó en el corazón de la fiesta: la división entre música culta y vulgar.

A principios del siglo xx la banda estaba inserta en el seno de la sociedad colombiana, pero se trataba de un fenómeno que había comenzado en el xix. Como sostiene Amparo Álvarez (2012), hubo en dicho siglo procesos que aceleraron el crecimiento de bandas, especialmente dos: por un lado, la cimentación de las instituciones republicanas (militares, policiales, de bomberos, etc.) y, por el otro, las transformaciones sociales que ayudaron a fortalecer las prácticas musicales, en las cuales la banda ocupó un lugar fundamental. Por dichos procesos fueron creadas asociaciones pensadas como medios para divulgar la música, tales como las filarmónicas, coros, orquestas y bandas civiles; este proyecto político y cultural se extendió hasta los comienzos del siglo xx (Álvarez, 2012, pág. 2). Duque da cuenta de la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857), cuyo objetivo primordial era “fomentar y generalizar el gusto por la música, mediante la organización de una orquesta en capacidad de ofrecer conciertos periódicos” (2000, pág. 132). Asimismo, dicha sociedad contaba con el apoyo de personas acaudaladas y comerciantes extranjeros, entre otros. El objetivo de proyectos como éste era el de impulsar la institución decimonónica, la cual, mediante el “cultivo de la música”, alentaba a la sociedad a convertirse en un conjunto de “ciudadanos civilizados”. Acerca de otras ciudades del interior (Medellín) así como de algunas de la Costa (Santa Marta, Cartagena, Sincelejo o Montería), Zambrano (2008) afirma que, hacia finales del siglo xix, el presidente





Rafael Núñez (1880-1894) impulsó un proyecto cultural que fomentó la creación de bandas en distintos batallones. El proyecto de Núñez “aportó las dotaciones instrumentales, oficializó y unificó las plantillas de músicos, que hasta el momento venían siendo manejadas por los comandantes” (2008b, pág. 25). Al parecer, a principios del siglo xx seguía vigente dicho proyecto, momento en el cual el Estado comenzó a promover la conformación de bandas militares en las ciudades principales. En la primera semana de julio de 1909, por ejemplo, aparecía en el periódico *La Lucha* una despedida a una banda militar en Sincelejo, en donde se constataba la omisión de la retribución que el gobierno daba a dicha ciudad:

Por reciente Decreto del Ejecutivo ha sido suprimida la subvención con que el Gobierno favorecía á la de esta Capital. Lamentamos de veras esta ocurrencia, pues no fueron pocos los ratos felices que proporcionó a la sociedad sincelejana la bien dirigida Banda Militar. Ojalá que el señor Gobernador diera providencias de contratar con el mismo fin, algunas de las Bandas del lugar, que por serlo podrían contratarse más económicamente. (“MESA REVUELTA. BANDA MILITAR”. *La Lucha*, Sincelejo, 8 de julio de 1909, pág. 3)

Al parecer se trataba de la Armonía de Lórica, dirigida por José Dolores Zarante, pues había prestado su servicio militar en Sincelejo:

Los miembros de la Banda de música, *Armonía de Lórica*, que como tales hicieron el servicio militar en esta capital, se despiden de todos sus buenos amigos, de quienes llevan gratísimos y perennes recuerdos; manifiestan su gratitud: tanto al muy digno y progresista Gobernador, señor doctor don José Torralbo, como á todos los habitantes de esta culta y progresista ciudad-sin distinción alguna-por las inequívocas pruebas de simpatía de que fueron objeto; y tienen el honor de ponerse á sus órdenes en Lórica, lugar de su residencia, desde donde hacen votos por que siga progresando el simpático Departamento, tanto en lo intelectual como en lo material. (“NOTAS BREVES. DESPEDIDA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 11 de julio de 1909, pág. 3)

Luego del despido de la Armonía de Lórica, al mes siguiente apareció una noticia anunciando el debut de la banda de la ciudad, con nombre 1º de Octubre. Ésta abriría con una retreta dedicada al gobernador del entonces departamento de Sincelejo a cargo del director Cornelio Pérez. Nótese el repertorio de origen europeo, compuesto





por el *Himno Nacional* como obertura, el vals *Marga*, el aire suizo *La Bergère de Valais*, la mazurca *Francelina* y el himno nacional francés *La Marsellesa*:

- Con este nombre, de gratísimos recuerdos para todo sincelejano, ha sido bautizada la magnífica Banda de Música de esta ciudad, que ha logrado organizarse-á pesar de tantos y tantos contratiempos-gracias á la perseverancia y habilísima dirección del notable Maestro sincelejano, nuestro querido don Cornelio Pérez. Dicha Banda hará su debut el sábado próximo, 7 del corriente, con una Gran Retreta que ejecutará frente a los balcones del “Club Sincelejo”, dedicada al señor Gobernador del Departamento, de acuerdo con el siguiente programa:

Obertura: Himno Nacional. 2º Marga-Vals (Gaston Schindler). 3º. La Bergere de Valais-Aire suizo (H. Herz). 4- Francelina-Mazurca. (Dubois). 5º- La Marsellesa. Felicitamos cordialmente á Cornelio y á la Junta Directiva de la 1º de Octubre, á cuyos esfuerzos debe Sincelejo la satisfacción de tener una Banda de música de primera clase. Ojalá que el Departamento hiciera un esfuerzo y la contratara con las mismas condiciones y fines con que funcionó hasta hace poco la que dirigió el notable maestro Zarante G, (“Mesa Revuelta. “1º DE OCTUBRE”. *La Lucha*, Sincelejo, 5 de agosto de 1909, pág. 3.)

Este contexto socio musical repercutió de diferente modo en las provincias del Bolívar, adaptándose con formas particulares, sobre todo respecto de las funciones y la presencia de bandas filarmónicas y otros conjuntos musicales.

## GANADERÍA, HACIENDAS Y CASAS COMERCIALES EN LAS SABANAS

La historiografía de la ganadería y de las casas comerciales es de suma importancia porque brinda herramientas para entender el fenómeno festivo en general, tanto del pasado como del presente, teniendo en cuenta que los comerciantes y ganaderos fueron líderes de la fiesta, en la cual forjaban sus intereses particulares. El hecho de estar involucrados de ese modo era una forma de legitimarse como caciques o líderes políticos, así como de crear relaciones que la teoría denomina clientelares. La presencia de este grupo social en la fiesta de hoy día continúa vigente, aunque transformada y actualizada. Cabe destacar que algunos ganaderos llevaron adelante negocios alternativos, particularmente casas comerciales, los cuales fueron parte clave en la





circulación de la música, presente en los intercambios comerciales de la época (v.g. importaban y vendían instrumentos).

La bibliografía sobre el desarrollo de la ganadería en el Caribe colombiano coincide en señalar que su expansión y auge se concentró en la segunda mitad del siglo XIX, mientras que su posicionamiento se dio a principios del XX. Esto se debió a “la demanda interna de carne, y en menor grado por las exportaciones de pieles y de ganado en pie” (Posada E. , 1998, pág. 146) que se hacían a Centroamérica, al Caribe y a otros lugares de Colombia como Antioquia, Santander y Cundinamarca (Paolo, Flórez, 2013, págs. 81-85). Según Posada, teniendo en cuenta los recursos y condiciones existentes en la época, la ganadería era:

[...] quizá la industria racionalmente apropiada para el desarrollo costero: demanda interna del producto, disponibilidad de tierras, falta de comunicaciones, escasez de capital y de mano de obra, y satisfactorios márgenes de retorno de la inversión. (1988, pág. 145)

Desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX se dieron también distintos “avances tecnológicos tales como nuevas variedades de pastos, las cercas con alambres de púa y la introducción de nuevas razas, especialmente el cebú” (Meisel, 2017, pág. 11), al igual que “la introducción de pastos artificiales como *pará*, *guinea* y *yara-guá*” (Viloria J. , 2003, pág. 1). Además, “el crecimiento de la ganadería obedeció, [...], no a la producción intensiva sino a la expansión de las «haciendas», a la adquisición de nuevas tierras” (Posada E. , 1988, pág. 144). La introducción de los pastos desplazó una práctica que caracterizaba a la economía ganadera, denominada trashumancia por la historiografía económica, idea que se relacionaba con la geografía y los cambios de clima: “en épocas de verano, el ganado pastaba en los *playones* cubiertos entonces de pastos naturales; cuando éstos se inundaban, el ganado se movía a las sabanas más altas” (pág. 146). El mismo autor afirma que, aunque la introducción del alambre de púa se dio hacia 1870, el proceso de cercamiento fue paulatino (Posada E. , 1998, pág. 149). Respecto al cebú, la primera importación de este ganado a Colombia estuvo a cargo de los empresarios alemanes Adolfo Held y Augusto Tietjen. El primero





tuvo una presencia significativa en el Caribe con la compra y venta de tabaco, a través de la casa comercial Gieseken & Held, que se encargó de la administración de la Compañía Colombiana de Transporte de Wessels (Meisel y Vilorio, 1999, pág. 66). Según dichos autores, ésta fue la compañía más grande de Colombia a finales del siglo XIX. Asimismo, a principios del XX, ambos alemanes tenían una casa comercial ganadera llamada A. Held – Ramo Ganadería, que en 1915.

El auge de la ganadería permitió la valorización del suelo, lo cual implicó por tanto que comenzara a haber cada vez más personas “que vivían de [ésta] como una actividad comercial y empresarial” (Solano y Flórez, 2013, pág. 87). Esto trajo consigo distintos conflictos alrededor de la apropiación indebida y acceso a terrenos, resquebrajando “el modo de producción parcelario o campesino” (Ocampo G. , 2007, pág. 16). Se trataba aquí de un aspecto relacionado con el conjunto de reformas impulsadas a mitad del siglo XIX por liberales radicales, quienes fomentaron “la separación de la Iglesia Católica y el Estado, la libertad de cultos, el libre cambio, la libre competencia, la descentralización política y fiscal, así como la importancia de una educación básica universal y gratuita” (Meisel y Salazar, 2012, págs. 120-121). Según Vergara, las reformas se concretaron en 1850 con el gobierno liberal de José Hilario López, dándose así “la instauración de un Estado que respondiera a una estructura ajustada a las condiciones de una república” (2012, pág. 79).

Una de las reformas más importantes fue la que se dio sobre la propiedad de la tierra, que incluyó “la enajenación de tierras baldías, desamortización de bienes de manos muertas, la expropiación de ejidos municipales y la desintegración del espíritu colectivo de los resguardos indígenas” (Vergara, 2012, pág. 82). Según Rhenals, la apropiación de los baldíos de la nación fue una de las medidas gubernamentales para el impulso del desarrollo económico y de la inmigración en el país, lo cual fue llevado a cabo mediante leyes de adjudicación. Estas leyes, al mismo tiempo, determinaban el fortalecimiento de la economía internacional y de las conexiones con diversos



mercados (2013, pág. 136). El Estado consideraba como terrenos baldíos a “aquellos terrenos incultos, pertenecientes a la nación, propios para la explotación agrícola y/o ganadera, que serían adjudicados a nacionales y extranjeros” (Catherine citada en (Rhenals, 2013, pág. 136)). Se incluían:

[...] los márgenes de los ríos navegables no apropiados a particulares con título legítimo; [...] las costas desiertas de la República; [...] las islas «no ocupadas por poblaciones organizadas o por poblaciones particulares con justo título», y [...] las tierras incultas situadas en las cordilleras que dividían los estados, o entre los centros poblados de éstos y los ríos navegables, que fueran vías nacionales (Mutis y Liévano citados en Ocampo G., 2007, págs. 17-18; Vergara, 2013, pág. 82).

Por su parte, Rhenals (2013, pág. 137) señala que en 1874, mediante la ley 61 del 24 de junio, se llevó a cabo lo que Ocampo (2007) identifica como el principio del establecimiento de habitación y labranza de los baldíos que no estuvieran cubiertos por la ley. Estos, según el Estado, correspondían con la posesión del suelo sembrado, es decir, los cultivadores tenían ciertos derechos sobre la tierra en función de los productos que cultivaran y de los pastos que se emplearan para el ganado (Ocampo G., 2007, pág. 18).

En este fenómeno de ocupación de baldíos que se desarrollaba a nivel del territorio nacional hubo, en palabras de Tovar (1997), un interés particular de nacionales, de extranjeros e incluso de empresas en el Caribe colombiano:

[...] el señor Orlando L. Flye, como agente y apoderado de la compañía **The West India and Colombia Telephone Company**, solicitó la adjudicación de un terreno baldío llamado El Frasco, el cual necesitaba para ubicar la maquinaria de luz eléctrica de la ciudad de Santa Marta. El 13 de septiembre de 1893 se le adjudicó dicho terreno. Este mismo individuo estaba recibiendo en 1896 otros baldíos que solicitó [...] (Tovar, 1997, pág. 39)

Tovar agrega que, en el Estado de Bolívar, hacia fines del siglo XIX hubo importantes solicitudes de baldíos por parte de empresarios nacionales y extranjeros, concentrados sobre todo en tres centros principales: Montería, Caimito y Sucre: en “sus jurisdicciones se entregaron más de 58 mil hectáreas en 28 adjudicaciones [...]. La muestra refleja los niveles de concentración de tierras entre empresarios notables de





la región” (pág. 41). Entre 1856 y 1883, por caso, se adjudicaron en el Estado de Bolívar 39,124 hectáreas de baldíos, lo cual derivó en un:

[...] movimiento de concentración de la propiedad: José de los Santos Hoyos obtiene, con sus socios, 4.015 ha, Manuel Antonio Pineda recibe 7.096 ha en su propio nombre y 11.556 en campaña. Aparecen también aquí las 5.006 ha adjudicadas a Louis Verbrugghe, que posteriormente pertenecería a Marta Magdalena<sup>1</sup>. (Ocampo G. , 2007, pág. 19)

Por su parte, Rhenals señala que, para finales del siglo XIX y principios del XX, la solicitud y adjudicación de baldíos se había convertido en un ejercicio regularizador: “Nacionales y extranjeros aparecen referenciados, tanto en los protocolos notariales como en los registros del Departamento de Baldíos del Ministerio de Obras Públicas, realizando esta actividad de forma legal” (2013, pág. 138). Al mismo tiempo, Tovar apunta que las peticiones de tierras se concentraban en el Sinú, San Benito, Chinú y Caimito:

Las concesiones indicadas en el cuadro 3 muestran el interés por los baldíos de la jurisdicción de Montería y de la banda occidental del río Sinú. Allí, 17 individuos recibieron 44.243 hectáreas, es decir, el 76% de las tierras que se adjudicaron en 20 años, del último cuarto del siglo XIX. Entre tanto en San Benito, Chinú y Caymito se entregaron 8.113 hectáreas a 7 individuos, mientras que un empresario pidió 7.958 hectáreas en Retiro-Sucre. Se podría deducir de esto que las tierras baldías que más interés despertaron fueron las de la jurisdicción del Sinú, es decir, el actual departamento de Córdoba. (Tovar, 1997, págs. 41-43)

Así fue que, atraídos por la demanda de tierras, llegaron al Estado de Bolívar diversos inversores franceses, estadounidenses, alemanes, sirio-libaneses y belgas, así como también colombianos, especialmente antioqueños, que comenzaron a comerciar con la explotación maderera y, más tarde, con la ganadería y la apertura de casas comerciales. Polo (2018, pág. 38) argumenta que, a finales del siglo XIX, llegaron al Valle del Sinú varias familias francesas que querían ocupar tierras baldías y crear compañías y empresas para iniciar actividades económicas relacionadas con la explotación

---

<sup>1</sup> Hacienda del Sinú de la que más adelante hablaré.



maderera, minera, ganadera y agrícola. Todas las actividades mencionadas favorecieron la creación de redes de empresarios, inversionistas extranjeros y políticos que creían en una Colombia “rica en recursos naturales que podían ser explotados sin mayor esfuerzo e inversión” (Goineau citado en Polo, pág. 39).

Una de las familias destacadas por el autor es la Lacharme que, en un inicio, se estableció en Lorica a través de Luis Lacharme González y su sobrino Andrés Antoine. Ésta fundó una empresa comercial dedicada a exportar caucho y madera, extraídos del Alto Sinú, que eran transportados por balsas a través del río hasta la bahía de Cispatá, terminando su cadena de explotación con la exportación hacia Francia, Estados Unidos e Inglaterra (Exbrayat, 1996). Desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, la familia aumentó las adquisiciones de tierras. En 1883 Alberto Lacharme, que administraba en Montería otro negocio de Luis Lacharme, recibió 828 hectáreas de tierras baldías en el Estado de Bolívar (Tovar, 1997). Entre 1911 y 1929, Luis Lacharme González adquirió varias tierras ubicadas en el Valle del Sinú, principalmente en la banda oriental del río Sinú (Polo, 2018). A su vez, el hijo de Alberto Antonino Lacharme recibió entre 1908 y 1930 quince predios. A partir de todos estos hechos, Tovar concluye lo siguiente:

En primer lugar, la mayoría de los predios estaban ubicados en la banda oriental del río Sinú; en segunda instancia, casi siempre se adquirieron con un plus de cultivos de pastos y/o árboles frutales, al igual que algún corral para ganado. [...] Tercero, de estas propiedades se destacaron las haciendas Morocoquiel, de propiedad de LLG y Pino, de ALD, desde donde los dos empresarios llevaron a cabo importantes actividades ganaderas y agrícolas. (1997, pág. 47).

Por su parte, la hacienda Marta Magdalena inició actividades a partir de 1881, mediante los títulos de concesión de baldíos de 5,440 hectáreas recibidas por el ciudadano francés Leonce Boiteau, ubicadas en la margen occidental del río Sinú, sur de Montería (Ocampo G. , 2007, pág. 22). Dicha hacienda se fusionaría más tarde con los terrenos baldíos adquiridos por los belgas Louis y George Verbrugge, creando entonces la Sociedad Agrícola del Sinú franco-belga, con sede en París, destinada a la





cría y engorde de ganado (pág. 27). En 1897, la compañía decidió fusionar otros terrenos para la producción de ron, caña, cacao, café, coco, ganado y explotación de maderas preciosas, creando la Compañía Francesa del Río Sinú (Ibíd.). A principios del siglo XX, los citados inversionistas europeos decidieron vender la propiedad a “casas comerciales antioqueñas, y en la década de los treinta pasó a manos de los herederos del general Pedro Nel Ospina (quien había sido presidente de la República entre 1922 y 1926)” (Ocampo G. , 2015, pág. 52).

EL SINÚ 3

**EMPRESA CINE-SINUANA**  **CIRCOTEATRO DE MONTERÍA**

**Próximos Grandes Estrenos!!**

“LA FIERA DE LA MEDIA NOCHE,” la mejor película venida a Montería  
Superior a todo lo visto.  
VAMPIRA INDIA - Drama moderno, de gran efecto

---

Notas gráficas de la Región del Sinú



Hacienda “Misiguay” y “Dos Hermanas” de los señores Antonio Lacharme y Eusebio J. Pineda respectivamente.

—SABEMOS agradecer debidamente a nuestro amigo don David Martínez las bondades con que se ha expresado al aceptar la súplica que le hicimos para representarnos en la manifestación de duelo por la muerte del General Uribe Uribe. El Directorio Conservador, ha nombrado para representarlo también en este acto, al distinguido caballero don Francisco Cabrales Lora.

—El Directorio Provincial Liberal, se instaló el día 14 del presente y nombro Presidente, al señor doctor Jerónimo madero Pérez; Vicepresidente, al señor Vicente Anichiarico M.; Secretario, al señor Pedro J. Movilla; y Tesorero, al señor Eduardo de J. Fico.

—EN atenta nota comunican al Consejo los señores Gomez Hermanos. Por medio de su representante en esta ciudad que ya comenzó a llegar la tubería de acueducto que instalarán de acuerdo con el contrato que tienen celebrado.

—MUY mal de salud ha estado últimamente nuestro amigo don Salvador Grandett. Deseamos pronta reposición.

—PERSONAS que tienen porqué saberlo, nos han asegurado que los toros que se lidiarán el Domingo en la noche

Imagen 19. Hacienda Misiguay y Dos Hermanas de los señores Antonio Lacharme y Eusebio J. Pineda. El Sinú, Montería 19 de noviembre de 1914.

En relación con lo anterior, Viloría (2001) expone que existió en Sucre una Hacienda denominada Santo Domingo, la cual estuvo a cargo de Arturo García, uno de los ganaderos más destacados del Sucre de principios del siglo XX. Las primeras



adquisiciones de dicha hacienda pertenecían a una comunidad que se designaba San Juan Bautista de Cispataca, localizada entre Caimito y San Benito Abad (pág. 42). Un documento notarial rastreado por el autor confirma que el primer terreno correspondía al potrero Altagracia, el cual fue entregado por Juan Bautista como abono de deudas que tenía con Arturo García. Al parecer, el terreno de Cispataca, así como otros terrenos cercanos, habían sido en el siglo XVIII propiedad del Marqués de Torre Hoyos, “pero sus herederos nunca revalidaron los títulos ni las explotaron económicamente, razón por la cual los terrenos se convirtieron en propiedad comunal” (Viloria, 2001, pág. 43). Por tal motivo, cuando García decidió adquirir los terrenos de la hacienda, ésta se dividía en 960 unidades y un número de considerables propietarios con los cuales debía comerciar:

Entre 1906 y 1935 Arturo García e hijo negociaron 33 predios que pasaron a conformar la Hacienda Santo Domingo, por un monto cercano a los \$39.000 pesos oro. La transacción más importante se realizó en 1919, cuando Arturo García adquirió en remate público en la ciudad de Corozal, los derechos que pertenecían a los herederos del general José María de Vivero. En esa ocasión Arturo García compró por nueve mil pesos oro 414 unidades de las 960 (43%) de la que se componía la comunidad de San Juan Bautista de Cispataca. (Viloria J. , 2001, pág. 44)

De esta forma, fue conformándose una de las haciendas más importantes de Sucre, la cual se fue ampliando hacia 1947 a través de la sociedad comercial que abrió Arturo García, Hijos de Arturo García & Cia (Viloria, 2001; Pertuz, 2006). La Hacienda de Santo Domingo llegó a tener un total de 5,365 hectáreas, con un costo que superaba los \$48.000 pesos oro (Viloria, *Ibíd.*). La extensión ya no cubría solamente los territorios de Caimito y San Benito, sino también los de San Marcos y Chinú. La hacienda se enfocaba al levante y el engorde, y allí se concentraban 15.000 reses y hasta 1000 caballos (Viloria J. , 2001, pág. 45). Asimismo, a principios del siglo XX se contaba con variadas herramientas tecnológicas que facilitaban el proceso productivo, tal como deja ver la siguiente descripción:





[...] contaron con teléfono de magneto que comunicaba con los diferentes potreros y la población de Caimito, planta eléctrica, acueducto, tractores, camiones, vías internas, puentes, canalización de arroyos, vivienda para trabajadores, así como servicio médico y de una biblioteca para el uso de empleados, vecinos y administradores. (Ibíd.).



*Imagen 20. Extracción de maderas finas en el Sinú a inicios del siglo xx.  
El Sinú, Montería 29 octubre 1914.*

Por si fuera poco, el señor García participó en las embarcaciones de ganado a través de Cispatá y en las exportaciones hacia Cuba. Ejemplo de ello fue un contrato por 5 años realizado en 1920 entre las casas comerciales de Arturo García e Hijo, Samudio & Cía y Montoya e Hijos (Pertuz, 2006, pág. 31). Respecto a la exportación a Cuba, el siguiente testimonio es revelador:



En 1921, 32 ganaderos de la región celebraron un contrato de exportación de 10.000 novillos a Cuba con Raúl Piñeres, de Cartagena. Según el contrato, los primeros embarques de ganado correspondían a Raúl Piñeres (1.450 novillos), Pedro Herazo (1.000 novillos), Arturo García e Hijo (1.000 novillos), Domingo García (1.000 novillos), Pacini & Puccini (500 novillos). En 1923, las firmas Maldonado & Salas, del Carmen; Arturo García e Hijo, Hijos de Alejandro García, de Ovejas; Pablo Herazo, de San Marcos y el alemán Adolfo Held, con asiento en Zambrano, llegaron a un acuerdo con base en el contrato de Maldonado & Salas con la Compañía Peruana de Vapores y Dique del Callao para el transporte de 1.000 reses a través de la compañía Paradi & Angulo, de Lima. Este contrato fue de seis meses. (Ibíd.)

Pertuz (2006, pág. 32) afirma que, por al dominio económico que comenzaban a ejercer comerciantes y hacendados a finales del siglo XIX, sus riquezas seguían creciendo ya entrado el siglo XX, gracias a las casas comerciales constituidas por varios miembros de las mismas familias. Además, según observa Ripoll (1999, pág. 8) en “la Costa, como en la mayoría de las regiones colombianas, la familia se constituyó en la unidad empresarial básica durante el siglo XIX y primeras décadas del XX”.

En Sucre, por ejemplo, las casas comerciales se conformaban por familias originarias de San Puentes, San Marcos, Cartagena y otros grupos migrantes (v.g. sirio-libaneses) (Pertuz, 2006, pág. 32). En Loricá, Vilorio (2003, pág. 39) advierte que las primeras casas comerciales asentadas fueron iniciadas por los franceses Luis Lacharme y Andrés Antoine en 1848. Asimismo, hacia 1861 la familia Martínez fundó la casa comercial Diego Martínez L. & Co., “cuyo objeto era el comercio de mercancías importadas a través de Cartagena y la compra y venta de ganados” (Ripoll, 1999, pág. 8). La empresa Diego Martínez & Co era conocida entre los ganaderos de aquel tiempo como la exportadora más importante de ganado hacia Cuba (Ibíd., pág. 11). Dicha casa constituyó la industria de mantequilla Crema del Sinú y Lactina (leche en polvo), y poseían además “la fábrica de hielo y [...] la planta eléctrica” (Ibíd., 14).

Así, Pertuz (2006) señala ocho casas comerciales constituidas en Sincelejo entre 1910 y 1930, dentro de las que destaca las de la familia Támara (Hijos de Adolfo Támara, fundada en 1916), la de García & Samudio (integrada en 1910 por Arturo García, José García y Luis María Samudio) y la de Samudio & Cía (creada por Luis María



Samudio, José Ángel, Henrique y Rafael Samudio en 1918). Entre las casas comerciales de libaneses, destaca por ejemplo Hijos de Pedro Chadid y Fortunato Chadid e Hijos. Menciona, por último, las sociedades Esteban Urueta e Hijos, Hernández & Cía y Hernández Hermanos, entre otras. (págs. 34-35). La misma autora agrega que se conformaron empresas independientes, de las que eran activos varios de los propietarios mencionados. Las iniciativas anteriores funcionaban desde Sincelejo, pero estuvieron conectadas con todas las ciudades del Caribe como Cartagena y Loricá.

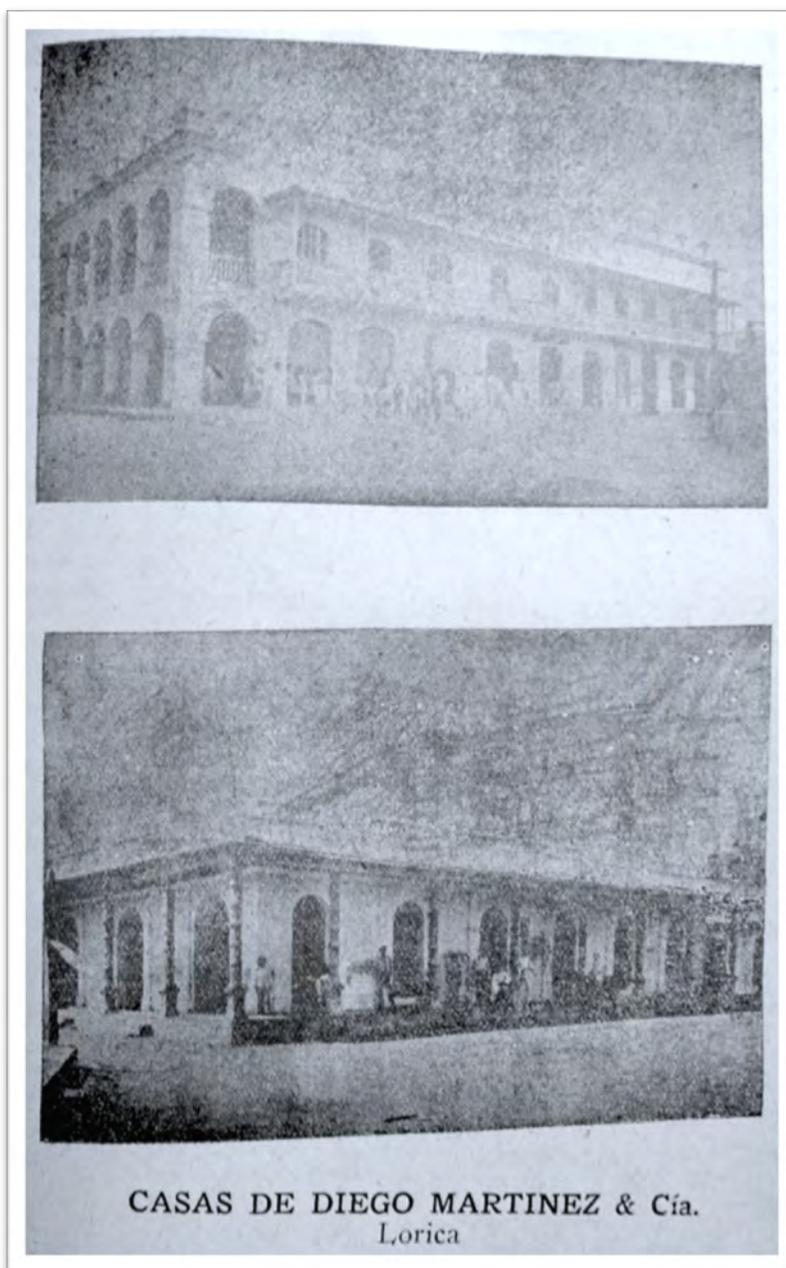
Como he mostrado hasta aquí, el plano económico estaba dominado por un grupo heterogéneo de familias conformadas por extranjeros migrantes y nacionales, quienes, a través de la ganadería, consiguieron acrecentar su capital constituyendo diversos tipos de negocios. La fuerte presencia económica de estas familias empresariales era una realidad generalizada en todo el país, la cual no tardó en comenzar a ser notada en la vida cultural de las incipientes ciudades. Por un lado, se evidenció claramente en la vida festiva, por otro, mediante el proyecto urbanístico que aparecía entre los objetivos de la élite. En cuanto al primer aspecto, los más acomodados tenían estrechas relaciones con la iglesia<sup>2</sup> y, entre los aspectos claves, organizaron la logística de las celebraciones de los santos. Es decir, las familias de la élite formaron parte de las juntas organizadoras y ejercían el liderazgo de las distintas actividades de las celebraciones. En segundo lugar, las familias que dominaban económicamente la región se relacionaron también en el desarrollo del proyecto urbanístico, a través de una red de intercambios heterogéneos de donaciones. En dichos intercambios, y aunque existían recursos públicos del municipio y comunitarios, se notaba un protagonismo de la clase pudiente por las innumerables donaciones realizadas, entre

---

<sup>2</sup> Esta relación está documentada por el viajero Luis Striffer (1958) desde mediados del siglo XIX y por Antolín Díaz en la década de los treinta del XX. Este último recopiló un relato, con tintes míticos, del ganado perteneciente al Milagroso de la Villa en San Benito Abad, del cual se dice tenía tantas vacas que no se podían contar, pues vivían libres en forma salvaje por toda la Mojana (1935, págs. 166-170).



las cuales sobresalían las de empresarios, ganaderos y banqueros. A continuación, mostraré un acercamiento a cómo fue este proceso de intercambios múltiples, tanto en Montería como en Sincelejo, para entender su estrecha relación con la división entre música “cultura” y “vulgar”.



*Imagen 21. Casas de Diego Martínez & Cía en Lorica.  
El río Sinú de Luis Striffler (1922, pág. 105).*



## LA FIESTA DEL BOLÍVAR GRANDE

En este apartado construiré una explicación general sobre los elementos en los que consistían la fiesta de los santos y el ritual patriótico, dos de las principales ocasiones que muestran las relaciones e intereses de la incipiente élite, según las fuentes. Era justamente esta élite la que dirigía y buscaba de cierta manera el forjamiento de un ideal moderno, cuyo proyecto cultural se escenificaba en dichas celebraciones.

En el subapartado *Breve aproximación a la familia Támara*, trazaré un pequeño recorrido de la huella, en términos de posicionamiento económico, que ha dejado esta familia en Sincelejo, ciudad en la que estableció negocios ganaderos y casas comerciales. Igualmente, expongo la forma en que dicha familia constituyó un ejemplo de jerarquización social, al ser parte de la élite de la región, que necesitaba crear lazos con los intelectuales locales. En el apartado *Luis A. Támara como patrón de San Antonio*, por su parte, abordaré el rol y el desempeño que tenía el comerciante Luis Támara, uno de los líderes en la organización de la fiesta de San Antonio, con el fin de mostrar un caso concreto de las formas en que las familias acaudaladas poseían una alta injerencia en los espacios festivos.

Por otra parte, el objetivo de *El ritual patriótico del Bolívar Grande*, dedicado particularmente a la retreta, es mostrar cómo ésta, además de ser una de las ocasiones fundamentales del ritual nacionalista, constituyó un dispositivo o mecanismo sonoro que coadyuvó al proyecto cultural aludido, dado que era la principal actividad musical que acompañó a forjar el programa urbanístico en el Bolívar Grande. Mostraré, por tanto, de qué manera la élite dirigió la construcción de espacios urbanos, tales como el parque de Montería, el Camellón 11 de Noviembre o el atrio de San Francisco en Sincelejo. En el sub-rubro *La retreta como exclusión del porro* me aproximaré a cómo funcionaron estos rituales nacionalistas en Montería y en Sincelejo, así como a la ligazón que guardaron con la construcción de dichos espacios, lo cual reforzaba una supuesta unión nacional. El último apartado, *Los sonidos del atrio, el camellón y el*



*parque*, pretende explicar con más detalle cuáles fueron los géneros musicales que protagonizaron el ideal civilizatorio de la época, así como las prácticas que acompañaron al repertorio (v.g. dedicatorias, piezas de puerta).

## BREVE APROXIMACIÓN A LA FAMILIA TÁMARA

El sociólogo Fals Borda (2002, págs. 72-79) relata que cuando Antonio de la Torre y Miranda<sup>3</sup> llegó a las sabanas de Sincelejo encontró un grupo de bichangueros que destilaban el ron bichengue (Pertuz, 2006, pág. 28). Entre esos bichangueros estaba Roque Támara y su hijo Blas, oriundos de Burgos (España), quienes se trasladarían más tarde a una casa cerca de la plaza principal de Sincelejo. Allí, Roque fundó su primera empresa y, en 1818, nació su hijo Manuel Támara Madrid, que sería el futuro representante y precursor del ideal de florecimiento y progreso de mediados del siglo XIX del pueblo, junto con su colega Sebastián Romero Acosta, comerciante de ajos y cebollas. En un inicio, ambos se ocuparon en diferentes actividades comerciales y, con el tiempo, comenzaron a dedicarse a la ganadería y a la política. Asimismo, los Támara se fue extendiendo a través de la unión matrimonial con la familia Herazo y Olmos, instaurando la hacienda El Naranjo. Por su parte, los Romero se unieron con los Alvis y los Herazos, estableciendo la hacienda Macayeco.

De este modo, Manuel y Sebastián se fueron incorporando paulatinamente al ámbito intelectual, a la vez que establecieron relaciones con la iglesia. Manuel, por ejemplo, “importó libros europeos [...], y colaboró con Hermógenes Rodríguez para organizar el primer club de billares que había en el pueblo (1852)” (Fals, 2002, pág. 79). Sebastián, por su parte, “presidió la Junta Católica Pro-Templo, abrió con un ingeniero francés ocho pozos de agua [...], fue accionista de la «Compañía Preparatoria» del ferrocarril entre Tolúviejo y Tolú (1874), y construyó la casa de los arcos” (Ibíd.).

---

<sup>3</sup> Fundador y refundador de las provincias del Caribe, como las Sabanas de Tolú, El Sinú y San Jorge, entre 1774 y 1778 (Conde, 1995, pág. 13).



En 1848 nació en Sincelejo Adolfo Támara Herazo, uno de los cinco hijos de Manuel, que decidió emanciparse de su familia hacia 1868 para establecerse en Colosó. Seguía así, en cierta forma, los pasos de su padre, ya que “puso una tiendecita, una escuela para niños menores de doce años, y un bufete de contador y corresponsal [...] también una «gallera y caballeriza»” (Fals, 2002, págs. 87-89). Cinco años después de la muerte de su hermano mayor (Manuel), Adolfo regresó a su ciudad natal y estableció una casa comercial junto a la viuda de su hermano. Asimismo, “fundó con otros el primer periódico local: *La Mañana*, el 18 de marzo de 1876 y organizó una compañía dramática en la que él mismo fue actor” (Ibíd., pág. 95).

A partir de todo ello, Adolfo amplió la riqueza y el poderío de su familia, e inició una larga trayectoria como empresario de casas comerciales y de ganado. Según Viloría (2001, pág. 10), hacia 1880 se asoció con la casa empresarial Cáceres y Espriella y, posteriormente, conformó con Manuel Sierra la sociedad Támara & Sierra. En 1885, junto a un grupo de sincelejanos, emprendió algunos viajes a Cuba y a Nueva Orleans con el fin de crear clientela para su comercio de ganado (Fals, 2002, pág. 94). Antes de su muerte en 1916, Adolfo fue cediendo los negocios a sus hijos, Rogelio y Leopoldo Támara López, y en este mismo año constituyó la sociedad comercial Hijos de Adolfo Támara. Ambos hermanos se casaron con hijas de reconocidos comerciantes y ganaderos de la región: Rogelio contrajo matrimonio con la hija de Arturo García<sup>4</sup> y Leopoldo con una hija de Luis María Samudio (Viloría, 2001). En el año 1919, Rogelio se volvió socio administrativo de la firma Arturo García e Hijo, dedicada al comercio ganadero y a otros negocios como “contratos de arriendo, préstamo de dinero a interés a personas de la localidad y fuera de ella, y finca raíz” (Pertuz, 2006, pág. 36). Según Pertuz, los comerciantes de Sincelejo comenzaban sus negocios de forma independiente, pero luego iban formando sociedades con familiares o con otras

---

<sup>4</sup> Es uno de los ganaderos sobresalientes en Sincelejo, mencionado en el apartado *Ganadería, haciendas y casas comerciales en las Sabanas*.



empresas. En muchos casos, continuaron con sus emprendimientos independientes mientras mantenían también sus sociedades familiares (2006, pág. 38). Rogelio Támara fue uno de ellos, para la década de 1920 –momento en que ya era reconocido como uno de los principales ganaderos de Sincelejo (Vilora, 2001)– ya había conformado varias empresas vinculadas con la extracción y explotación de “productos tánicos, material colorantes de tintorería, curtientes de pieles, entre otros” (Ibíd., pág. 38). Fue también uno de los primeros propietarios de la Compañía de Energía Eléctrica, que fue comprada –a través de la sociedad Hijos de Adolfo Támara– por fracciones a Rafael Támara López y, en 1925, vendida a la casa Arturo García e Hijo (Pertuz, págs. 33-38).

Durante la década de 1920, además, estuvo al mando de una destilería de aguardiente, y ejerció por algún tiempo el cargo de gerente del Banco Nacional de las Sabanas, aparentemente el único que existía en aquel entonces (Ibíd., págs. 39-45). Asimismo, en 1927 creó junto con otros empresarios la Compañía Fluvial de Sabanas, “para explotar el negocio de la navegación en el río Magdalena y afluentes” (Ibíd., pág.39). En 1930, integraba con otros ganaderos y con su suegro la Compañía Ganadera de Sabanas S.A., dedicada a la compra y venta de ganado (Ibíd., pág. 42). En 1934, Rogelio creó la empresa National Angostura Sarrapia Company S.A, junto con colegas de Ayapel y al cónsul de Colombia en Ciudad Bolívar (Venezuela), con el fin de “explotar los cultivos de sarrapia (variedad Angostura) en algunas comisarías e intendencias del país y otros productos agrícolas” (Ibíd., pág. 42).

Otro miembro relevante en la historia de esta familia empresarial es Luis A. Támara, propietario hacia 1927 de la Sociedad Escolar de Sabanas, “un intento de carácter asociativo para el beneficio de la población en el campo de la educación” (Pertuz, 2006, pág. 39). Más adelante, entre 1933 y 1934, Luis fue dueño de una droguería ubicada cerca de la plaza principal y, hacia 1938, poseía una las sucursales de





la empresa cinematográfica Cine Colombia. Prueba de ello es la crónica que narra la celebración de aniversario que organizó el empresario en la cual hubo poesía y canto<sup>5</sup>.

Este pequeño acercamiento a la familia Támara permite ver varios aspectos que contribuyeron a la extensión de su riqueza y poder en la región. Las mismas características económicas y políticas se observan igualmente reproducidas en el ámbito de la fiesta, la cual era controlada por la clase capitalista de la época. En primer lugar, los negocios eran hereditarios y sus capitales estaban en constante movimiento. Asimismo, se emparentaban con familias que tenían recorridos empresariales similares. Es importante tener en cuenta lo que Ocampo (2014) argumenta respecto a la región, en la cual se habría instaurado un régimen de poder cimentado en la hacienda, régimen que sometió las prácticas de producción campesina y, con ello, el universo de las relaciones sociales. Esto condujo a una mayor precisión en el sistema de propiedad, en la explotación económica y en la reestructuración social sobre jerarquías.

En la cúspide de la pirámide económica se encontraban las élites económica y política, sostenidas por vínculos de parentesco y de localidad que respaldaban su permanencia y reproducción (Ocampo G., 2015, págs. 51-52). En esa cúspide se ubicó, por supuesto, la familia Támara y muchas otras de la época con una posición similar, familias que encontraron en el caciquismo una estrategia para desarrollar “factores de cohesión e integración local” que les permitieron “legitimarse y obtener apoyo de la población” (Torres Preciado citado en Ocampo, pág.54). Más tarde, estos aspectos se habrían de encuadrar en los partidos políticos, otorgando habitualmente identidades políticas a las poblaciones (Ibíd.). En esa misma dirección fue construida toda la vida festiva de la región. Es por eso que uno de los puntos que quiero demostrar es que la fiesta de los santos, mezclada con el ritual patriótico, jugó un papel preponderante en la creación y el fortalecimiento de dichas relaciones sociales, económicas y productivas.

---

<sup>5</sup> “La fiesta de Cine-Colombia”. *La Lucha*, Sincelejo, 27 de mayo de 1938, pág. 1.



El estudio de la fiesta ha sido dejado de lado sistemáticamente por la historiografía económica de la región desestimando su capacidad explicativa, aunque sea un espacio donde claramente se crean y reproducen la sociedad y sus poderes. En el siguiente apartado expondré un ejemplo del postulado anterior, acudiendo al liderazgo y activismo de Luis A. Támara en la festividad de San Antonio. Luis fue uno de los líderes que impulsó los ideales de *progreso*, mediante su participación como organizador principal de dicha fiesta, amparándose en los estrechos vínculos que su familia mantuvo con la iglesia. El activismo de Luis podría ser interpretado como una extensión del caciquismo del que habla Ocampo, sobre todo por su esfuerzo en organizar cada año una fiesta “a la altura”, con “innovaciones modernas”, en las que los toros no podían faltar<sup>6</sup>. Por todo este empeño, Luis ganó fama y respeto en el pueblo y se volvió un referente cultural en el Sincelejo de principios del siglo xx.

#### LUIS A. TÁMARA COMO PATRÓN DE SAN ANTONIO

Siguiendo a Ocampo (2007), puedo decir que la vida ritual campesina se guiaba según las fechas marcadas por el santoral y que, a partir de ellas, se organizó un ciclo regional de festividades en donde celebraban con misas, desfiles, fandangos y corralejas. A partir de los datos que reconstruye la autora sobre la hacienda Marta Magdalena, se constata que el ciclo agrícola, las festividades y el mercado de trabajo estaban relacionados. El proceso productivo de la hacienda dependía de las condiciones climáticas, que determinaban también la manera en que se organizaron las actividades. Ocampo explica que el montaje de la hacienda, hasta aproximadamente 1940, comenzaba con la derriba y siembra de pasto. Seguía la fase de agricultura, cuyos

---

<sup>6</sup> Cabe aclarar que la producción de las innovaciones modernas que se desplegaban en la fiesta del Bolívar Grande apuntaba a la afirmación de relaciones de cacicazgo. Esto constituía una aproximación particular a la modernidad, muy diferente de la construcción de modernidad que, para el mismo momento, se vivía en ciudades como Medellín y Bogotá. Para un abordaje de mayor profundidad sobre este tema, ver *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)* (Castro, 2009).





meses más importantes eran marzo (preparación de la tierra con la técnica de quema) y junio (siembra de los tubérculos ñame y yuca, así como la primera cosecha de maíz y otros alimentos). Posteriormente, en agosto y septiembre se daba la segunda siembra de maíz que, finalmente, se recolectaba en octubre. De forma intercalada, la fiesta se daba entre intervalos agrícolas, del 16 al 25 de diciembre, momento en el que ya se había cerrado el segundo ciclo de recolección de maíz. En San Andrés de Sotavento se realizaba la fiesta de San Simón, en Montería las Pascuas de Navidad, después continuaba en enero con la fiesta de Reyes y, el 20, con el Dulce Nombre. Las festividades de verano cerraban con la Semana Santa, dando inicio al nuevo ciclo agrícola. Entre el 29 y 30 de junio se celebraba San Pedro y San Pablo, así como a Santa Ana. De forma importante para los trabajadores indios, con consecuencias para la hacienda, era la celebración de todos los Santos, el 1º de noviembre (págs. 251-254).

Aunque la pauta general era la celebración con misa, desfiles, fandangos y corralejas, cada fiesta tenía su particularidad: la de san Pedro y san Pablo de caballos; la de san Jerónimo, el 30 de septiembre, era considerada como la fiesta de los raicilleros, y se celebraba con pólvora, carreras de caballos y procesión; la Semana Santa se incluye en este ciclo [...] (Ocampo G. , 2007, pág. 251)

Tanto en Montería como en Sincelejo, la celebración del Dulce Nombre era una de las más importantes, es, quizá, la que más influencia ha tenido de los ganaderos en la región. Sin embargo, otra de gran significación para la sociedad costeña, esperada todo el año, era la de San Antonio en Sincelejo.

Desde 1932, durante varios años, las fiestas de San Antonio en Sincelejo estuvieron dirigidas por el *culto caballero*<sup>7</sup> don Luis A. Támara, quien fungió como encargado de las celebraciones del 12 y 13 de junio –parece ser que desde tiempo atrás ya se encontraba a cargo de la coordinación–. El 12 de mayo del mismo año, Támara

---

<sup>7</sup> “NOTAS DE LA SEMANA. FESTIVIDADES RELIGIOSAS”. *La Lucha*, Sincelejo, 22 de mayo de 1932, pág. 3.



anunció que las fiestas a su cargo serían esplendorosas<sup>8</sup> y, al inicio del mes siguiente, apareció un inesperado anuncio que estipulaba un cambio de día para la retreta: ésta se realizaría en las primeras horas de la noche del 12 y, al finalizar, seguirían los bailes populares, dirigidos al grupo de obreros (bajo la advertencia de guardar “respeto y la cultura necesarios durante las procesiones”<sup>9</sup>). Pocos días antes de la celebración fue anunciado el programa, en el cual era patente la división entre las actividades religiosas y las populares. La organización estipulaba iniciar con el alba del día 11, acompañada de cohetes, de cañonazos y de la filarmónica de Sincelejo. Luego de los actos inaugurales, se trasladó la imagen de San Antonio desde la casa de Luis A. Támara hasta la iglesia. El día siguiente comenzarían con los preparativos para la misa al santo, acabada la cual seguiría una procesión que rodeaba la plaza principal. Además, para la tarde se anunciaba una “procesión de gala por las principales calles de la ciudad”<sup>10</sup>. Entrada la noche, se había estipulado una retreta a llevarse a cabo en el Camellón 11 de Noviembre, dedicada a las damas sincelejanas y al señor Luis Támara, como tributo a su labor en la fiesta de San Antonio; por esta razón, la retreta fue interpretada frente a su casa<sup>11</sup>. Acabado dicho concierto, siguieron juegos pirotécnicos y los bailes populares dirigidos a los obreros de la ciudad<sup>12</sup>. Pasados cuatro días de la fiesta, fue publicada una crónica elogiando el éxito de la celebración y reiterando las felicitaciones a don Támara y a su compañera, la señorita Rosa Salcedo<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> “LAS FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, Sincelejo, 12 de mayo de 1932, pág. 3; “NOTAS DE LA SEMANA. FESTIVIDADES RELIGIOSAS”. *La Lucha*, Sincelejo, 22 de mayo de 1932, pág. 3.

<sup>9</sup> “Sobre las Festividades de San Antonio”. *La Lucha*, 5 de junio de 1932, pág. 6.

<sup>10</sup> “NOTAS DE LA SEMANA”. FESTIVIDADES RELIGIOSAS”. *La Lucha*, Sincelejo, 9 de junio de 1932, pág. 2.

<sup>11</sup> “NOTAS DE LAS SEMANA. NOS INFORMA”. *La Lucha*, Sincelejo 12 de junio de 1932, pág. 3.

<sup>12</sup> “NOTAS DE LA SEMANA”. FESTIVIDADES RELIGIOSAS”. *La Lucha*, Sincelejo, 9 de junio de 1932, pág. 2.

<sup>13</sup> “NOTAS DE LA SEMANA. EL ÉXITO DE UNAS FESTIVIDADES”. *La Lucha*, Sincelejo, 16 de junio de 1932, pág. 1.





En 1934, la junta organizadora de la fiesta de San Antonio fue escogida por el alcalde mayor. Ésta se conformaba, en su gran mayoría, por miembros de las familias que fundaron las casas comerciales de Sincelejo citadas anteriormente:

Señores: Luis Simón Samudio, Neftalí Gomes Cásseres, Héctor M. Escudero, Juan F. Hollmann, Armando Vergara, Juan Vergara C., Pedro M. Sierra, Julio Martínez M. Manuel D. Alviz, Ezequiel Benedetti, Vicente Urzola S. Y Mario Urueta. (“JUNTA PRO-FESTEJOS DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, Sincelejo, 12 de junio de 1934, pág. 1)

Para la celebración de 1934 fueron planeadas actividades similares a las de los dos años anteriores, aunque la crónica registra una diferencia en el “regio alumbrado de la procesión”, durante el traslado de la imagen desde la casa de don Támara hasta la de la señora Ramona C. De Hernández<sup>14</sup>. Al parecer, el traslado de la imagen al hogar de los organizadores era una práctica habitual en este tipo de ocasiones, constituyendo una de las formas en que la sociedad identificaba públicamente a los líderes que, legítimamente, podían conducir estos rituales, y que pertenecían generalmente a familias acomodadas. Otra de las modalidades rituales, estipulada en el programa, era un agasajo a los organizadores, según el cual se llevaba a sus domicilios música de banda. Es destacable señalar que, aunque en el periódico *La Lucha* se menciona que los actos religiosos y populares habían sido exitosamente realizados, se calificaba, además, como sobresalientes a los solemnes:

Como numerosos sobresalientes de las fiestas anotamos la misa solemne verificada el día 13, y la procesión que tuvo lugar, en la tarde del mismo día, actos q’ pueden considerarse inigualables y sin precedentes en nuestros anales festivos. Merece anotarse también la forma artística y de singular belleza como fue arreglado el paso del Santo festejado. Reciban, pues, con tal motivo nuestras felicitaciones, don Luis A. Támara y demás organizadores de las festividades de San Antonio. (“ECOS DE LA CIUDAD. FESTIVIDADES RELIGIOSAS”. *La Lucha*, 16 de junio de 1934, pág. 3)

---

<sup>14</sup>“ECOS DE LA CIUDAD. FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, Sincelejo, 9 de junio de 1934, pág. 8.



Conviene enfatizar también que aquel año Luis A. Támara pensaba realizar corridas de toros, pero el tiempo no lo permitió<sup>15</sup>. Sin embargo, los intentos por incorporar las corridas tuvieron éxito en 1935, mismas que comenzaron a llevarse a cabo en la Plaza de Majagual, se trataba, según las fuentes, de un acontecimiento “de gran resonancia y renombre”<sup>16</sup>. Esto se calificó especialente porque, al parecer, nunca se habían visto corridas, al menos no en el marco de esta fiesta. Aunque para ese momento la ganadería ya estaba bien posicionada en el Caribe, la organización de Luis Támara estableció performáticamente un nuevo vínculo: la economía ganadera hacía posible el sostenimiento de la región. De este modo, se intentaba mostrar al pueblo de qué manera ese territorio se sustentaba gracias a un poder económico y político que era reproducido, confirmado y legitimado en el contexto festivo: “Para mayor pompa y realce de la fiesta, don Luis Támara, el infatigable e inquieto propulsor de ella, le adicionó este año un número que hace delinear a nuestro pueblo: los toros”<sup>17</sup>. Para ello, Támara tuvo el respaldo de “la ciudadanía amante de estos espectáculos” y también de:

[...] distinguidos ganaderos de la ciudad, q’ quisieron así testimoniar a aquel y al pueblo sincelejano la satisfacción que a ellos les merece todo lo que se roza o atiende a mantener en nuestro medio costumbres de honda tradición en la historia de Sincelejo. (“NOTICIARIO. LAS FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, Sincelejo, 19 de junio de 1935, pág. 3)

Los ganaderos pusieron a disposición varios lotes de ganado que fueron jugados por aficionados en la plaza durante tres días. En la descripción se resalta que la parte religiosa estuvo llena de solemnidad y que el templo estuvo imponente, gracias a “la multiplicidad de bombillas eléctricas, [que] combinadas en hermosos juegos de luces de colores imprimía a nuestra iglesia un ambiente de fantasía milunanochesca”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> “ECOS DE LA CIUDAD. FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, 16 de mayo de 1934, pág. 7.

<sup>16</sup> “NOTICIARIO. FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, 5 de junio de 1935, pág. 2.

<sup>17</sup> “NOTICIARIO. LAS FESTIVIDADES DE SAN ANTONIO”. *La Lucha*, 19 de junio de 1935, pág. 3.

<sup>18</sup> *Ibíd.*



Acerca de la majestuosidad de las innovaciones lumínicas, se resaltaba también el adorno a través de la belleza de las damas. Por su parte, en el Camellón 11 de Noviembre no faltaron las “retretas que contribuyeron a exaltar el espíritu de cultura de nuestra sociedad”<sup>19</sup>.

La fiesta de San Antonio de 1935 es un ejemplo que permite ver de qué manera una devoción importante para el pueblo servía también para evidenciar la construcción de un ideal de sociedad, a través de la elección de un representante adecuado: el organizador, don Luis A. Támara. De igual modo, aunque no fue la única con corridas taurinas, éstas coadyuvaron a la creación y extensión de un espacio que legitimaba ritualmente el posicionamiento del sistema económico y político. En este caso en particular, ello se llevó a cabo mediante el activismo de Támara, el cual le permitió mostrar las innovaciones de lo que se consideraba legítimamente apropiado. Por ejemplo, se esforzó en buscar los sonidos adecuados para el realce de la cultura, materializado en las retretas con su respectivo repertorio. Es importante, además, el hecho de que la crónica señale que el organizador mostraba los toros al pueblo como aquello que “delineaba a la sociedad sincelejana”, lo cual da cuenta de que se trataba de un elemento performático y representativo del posicionamiento ganadero, así como evidencia de que la fiesta era el espacio en donde se exponían los regímenes discursivos y prácticas sociales que se identificaban como apropiados para la reafirmación de relaciones sociales tradicionales, aunque revestidas de rasgos modernos en su superficie.

## EL RITUAL PATRIÓTICO DEL BOLÍVAR GRANDE

Luego de cumplido el primer centenario de la Independencia del país, el espíritu nacionalista se intensificó en las provincias del Bolívar Grande. Este aspecto aumentó en importancia, simultáneamente, gracias al interés de las élites por forjar un

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*



proyecto con una agenda que resaltaba las ideas de progreso y civilización a través de la infraestructura urbana, como la edificación de monumentos, teatros, vías de transporte, etcétera. Para conmemorar el centenario, por ejemplo, la ciudad de Cartagena pavimentó sus calles, construyó el parque del Centenario, el Teatro Municipal, el Monumento a la Bandera, la Estatua a la Libertad y el Obelisco a la Independencia (Román y Guerrero, 2011, págs. 117-118). Al mismo tiempo, en la provincia de Montería se preparaban para un nutrido programa festivo, integrado por

[...] regata de Lanchas, varas de premios, Te-Deum solemne, Danzas, Sesión solemne del Concejo Municipal, Alocución del Sr. Alcalde á los habitantes del Distrito, Bailes públicos y de fantasía, Oradores oficiales y particulares, Reinado, Dizfraces, Ferias en el mercado público, elevación de Globos alegóricos, Juegos Artificiales, Carros alegóricos, Carreras de acaballo y en sacos, Iluminación general de la ciudad, retreta de gala (“REMITIDO. FIESTAS PATRIAS”. Montería, *Fiat Lux*, 22 de octubre de 1911, pág. 3)

Éste y otros testimonios dan cuenta de que la estructura que se empleaba en la fiesta de los santos había sido apropiada por el ceremonial nacionalista. En ocasiones, los dos rituales eran celebrados en conjunto, y a veces la junta directiva de la fiesta de alguno de los santos organizaba también la fiesta patriótica<sup>20</sup>. Las bandas jugaron un papel importante en ambos, pero en los actos nacionalistas operaron específicamente como dispositivos sonoros que alentaban el discurso nacional y el imaginario intelectual que se estaban gestando en aquel momento. Así, la gente se daba cita en las principales plazas para esperar la aurora, mientras las bandas alternaban sus *armónías agradables* con repiques de campana y detonaciones de recámaras. Este entorno sonoro anunciaba al pueblo que la fiesta había empezado y los estimulaba a prepararse para las siguientes actividades, que, por lo general, eran misas solemnes acompañadas por un *Te Deum*. Dependiendo de la logística del evento, se programaban distintos tipos de actividades, en las cuales se reiteraba el *espíritu nacionalista* y el *impulso del progreso*. Posteriormente, se organizaban desfiles o paseos cívicos a cargo

---

<sup>20</sup> “FIESTAS”. *Retazos*, Montería, 7 de julio de 1916, pág. 1; “Sahagún”. *Retazos*, Montería, 11 de agosto de 1916, pág. 2.



de las escuelas y se rendían honores a la bandera, acompañados frecuentemente por discursos de intelectuales, poetas, escritores, generales o políticos. Asimismo, se agendaban visitas en las construcciones de infraestructura que estaban en proyecto o próximas a realizarse. La mayoría de las actividades mencionadas eran acompañadas por el *Himno Nacional*, pieza primordial que sonaba reiteradamente en el transcurso del festejo. Esta estructura podía variar su programación con carrozas, varas de premio y cualquier otro tipo de actividad. Una vez culminada esta primera parte, abrían paso a las retretas, fandangos y bailes populares<sup>21</sup>.

En 1920, el periódico *La Lucha*<sup>22</sup> señalaba que el 20 de julio, una vez terminado el *Te Deum*, siguió en Sincelejo la procesión programada, que tenía como objetivo colocar la primera piedra de la que más tarde sería la Escuela de Varones. Ello permite constatar que las obras de infraestructura eran ritualizadas en conjunto con la celebración patriótica. Dicha procesión, según refiere el periódico consultado, estuvo conformada del siguiente modo: primero, por una banda que interpretaba un paso doble, seguida de las escuelas oficiales y sus directores. En segundo lugar, los miembros de la junta directiva: presidente, secretario y vocales. A continuación, el párroco, el prefecto de la provincia, el administrador de rentas, el alcalde del distrito y personas de distintas clases sociales. El acto simbólico de poner la primera piedra contó con padrinos, el R. P. Aldana, Manuel Madrid A., Ramón D' Luyz, y S. Urzola Sierra. Este último emitió un discurso sobre la paz y el progreso, burlándose incluso de los proyectos de carreteras, al final de su intervención sonó el *Himno Nacional*.

La citada fiesta de 1920 en Sincelejo fue lograda gracias a un decreto del prefecto de la provincia, Pablo Bustillo R. Es importante destacar este hecho pues, al parecer, uno de los espacios de festejos del 20 de julio en Sincelejo eran las escuelas<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> “CRONICA”. 7 de agosto”. *Destellos*, Chinú, 30 de agosto de 1913, pág. 3.

<sup>22</sup> “SINCELEJO PATRIOTICA”. *La Lucha*, Sincelejo, 31 de julio de 1920, pág. 3.

<sup>23</sup> “Patriótica fiesta”. *Renacimiento*, Sincelejo, 17 de julio de 1910, pág. 3; “CRONICA. EL INSTITUTO CALDAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 31 de julio de 1910, pág. 2.



Sin embargo, a partir de un comunicado titulado *Decreto No. 79 Por el cual se dispone el festival del 20 de julio próximo*, se anunciaba a la población:

El Prefecto de la Provincia, En uso de las facultades legales y CONSIDERANDO:

Que está próxima la fecha clásica en que se dio por primera vez el grito prepotente de emancipación política y

Que es deber de todo colombiano en cuyo corazón aliente el patriotismo, rememorar los hechos portentosas cada época de la historia patria;

DECRETA:

Ato 1. Organízase una Junta Directiva de los festivales del patriotismo, que tendrán lugar en los días 19 y 20 próximo venturo mes de Julio.

Ato 2. Nómbranse a los Señores Salomón Urzo S, Enrique Castellano. Pedro A D' Luyz, Adolfo Valverde R, Cenón Muñoz, Hermógenes de la Espriella M, y Hermógenes Cumplido Hijo: y como Suplentes, a los Señores Jaime Gómez. José María González E, Hernán Urzola, Germán Peña Esteban Urueta G, camilo Torres Ho, y José Angel Blanco T. Comuníquese y publíquese.

Dada en Sincelejo a 25 de Junio de 1920 Periódico.

(“Decreto No 79”. *La Lucha*, Sincelejo, 3 de julio de 1920, pág. 2)

Tres meses después fue instaurada la celebración del Día de la Raza, “debido a la excitación del Presidente de la República al Prefecto de esta Provincia y a la invitación atenta del Presidente de la «Unión Ibero Americana»”<sup>24</sup>. La celebración se llevó a cabo entre el 10 y el 12 de octubre de 1920; en el alba, además de la banda podían escucharse gritos como “que vivan a España y a la América, a Colombia, a Cristóbal Colón a Don Quijote, a Bolívar, en fin a la «Unión Ibero-Americana»”<sup>25</sup>. Además, se afirma en las fuentes que, mientras el alcalde pronunciaba el decreto que anunciaba que los 11 y 12 de octubre serían festivos de allí en adelante, la gente asistía muy elegante con sombreros y solapas con cintas de los colores de las banderas de España y Colombia. De

---

<sup>24</sup> “La Fiesta de la Raza en Sincelejo”. *La Lucha*, Sincelejo, 23 de octubre de 1920, pág. 1.

<sup>25</sup> *Ibíd.*



ese evento participaron también las escuelas públicas, hubo discursos y carros alegóricos que retrataban el desembarco de Colón, un desfile de automóviles de caballeros, carreras a saco, muestras cinematográficas, retretas de gala en el Camellón 11 de Noviembre, bailes de fantasía o de salón y también ruidosos fandangos en los que se destacaron las vestimentas de los asistentes:

Mozos en mangas de camisa, ostentando sombreros de trenza, doblada el ala sobre la frente, sujetos a la barba con barbuquejos; hebillas de plata en orejas de pantalón blanco; anchos cinturones dibujados y habarcas *enregilladas*, que dicen. Mozas muchachas lozanas, de todos los tipos imaginables, vestidas de chaquetines amarillos y faldas azules; otras de verde y otras de rojo; la cabellera coronada de flores. (Ibíd.)

Los honores a la bandera no iban acompañados solamente por el *Himno Nacional*, sino también por detonaciones de fusiles a las que seguían nuevos discursos. Así, este espacio constituía una vitrina perfecta para la élite, que con esto se legitimaba. Algunas prácticas instauradas por el ritual patriótico se extendieron, además, a otras actividades externas a la celebración. Una de dichas actividades fue la retreta, ocasión musical que daba orden a las otras a partir de su repertorio, generando claramente una distinción social.

#### La retreta como exclusión del porro

En el Caribe colombiano, durante el período republicano y principios del siglo xx, las retretas constituyeron el ritual nacionalista por excelencia. Se trataba de conciertos públicos a cargo de las bandas filarmónicas y armonías, llevados a cabo en los atrios de las iglesias, plazas o parques de los pueblos. Las fuentes permiten observar que en el Bolívar Grande que estudié (Sabanas) fueron uno de los principales mecanismos que permitieron llevar a cabo una versión conservadora y tradicionalista de progreso.

En primer lugar, las retretas de Montería fueron un elemento fundamental para la recolección de fondos destinados, entre otras cosas, a la construcción del parque central, la cual apelaba al progreso de dicha ciudad. Por el contrario, en Sincelejo se construyeron espacios exclusivos para éstas, dentro de las que destacan el Camellón



11 de Noviembre y el atrio de la iglesia San Francisco de Asís. Según he rastreado en las fuentes, también había retretas en las celebraciones de los santos, otro elemento más que permite afirmar que el ritual nacionalista se incorporó a los festejos del calendario católico. En algunos casos, incluso, se combinaban ambas celebraciones, ejemplo de lo cual fue la celebración de la Virgen del Carmen y la fiesta patriótica del 20 de Julio en 1916, anunciadas por la Cofradía de las Hermanas del Carmen de Sahagún. El nutrido programa estuvo integrado por diversas actividades: repiques de campana, detonaciones de recámaras, repiques y recamarazos, voladores, elevación de un globo en forma de zeppelin, fandangos, ejecución del *Himno Nacional*, *Te Deum*, procesiones, entre otras que pueden observarse en la Imagen 23. Las bandas encargadas del programa fueron la “«Aurora» del Progreso, dirigida por el inspirado Giraldo, acompañada de la C. De Oro dirigida por igualmente inspirado Negro”<sup>26</sup>.

Como he mencionado, la música de la época transitaba entre los espacios contruidos como populares (v.g. fandangos, bailes populares) y los cultos (v.g. bailes de fantasía, aristocráticos, conciertos de cámara), no obstante, en la retreta se producía un espacio del cual estaba excluido el porro. Esto es importante porque revela un lugar de distinción específico que construye la oposición porro *versus* música de la época, según es constatable en las fuentes consultadas<sup>27</sup>. Las dos menciones más antiguas que logré identificar sobre el porro aparecieron el mismo año de 1920, ambas concuerdan con que este género musical y su ocasión vinculada por antonomasia, el fandango, no eran gratos para el ideal civilizatorio de la época<sup>28</sup>. Una de ellas asegura paradójicamente, pues este género aún no gozaba de fama nacional, que se encontraba entonces pasado de moda, ya que en los bailes del 20 de julio no hubo:

---

<sup>26</sup> “FIESTAS”. *Retazos*, Montería, 7 de julio de 1916, pág. 1; “Sahagún”. *Retazos*, Montería, 11 de agosto de 1916, pág. 2.

<sup>27</sup> Absolutamente en ningún programa de retreta que consulté, tanto en fuentes primarias como en secundarias, aparece un porro en toda la región estudiada.

<sup>28</sup> “SINCELEJO PATRIOTA”. *La Lucha*, Sincelejo, 31 de julio de 1920, pág. 2-3; “La Fiesta de la Raza en Sincelejo”. *La Lucha*, Sincelejo, 23 de octubre de 1920, pág. 1.





Nada de fandango, que ya este baile como el *porro*, está pasado de moda, habiéndole sustituido el llamado *baile de familias pobres* [...]. Y a estas voces mezclábanse otras, las del cornetín, las del clarinete, las de los bajos o las apagaba el bombo. . . . Allí, esa noche, hasta el amanecer, bailadores y bailadoras, bullín como piojos en costara [sic], no siéndoles fácil dar un paso sino a punta de achuchones. Fue un baile de botón gordo, con puntas y ribetes de *apachieracia*. (“SINCELEJO PATRIOTA”. *La Lucha*, Sincelejo, 31 de julio de 1920, pág. 3)

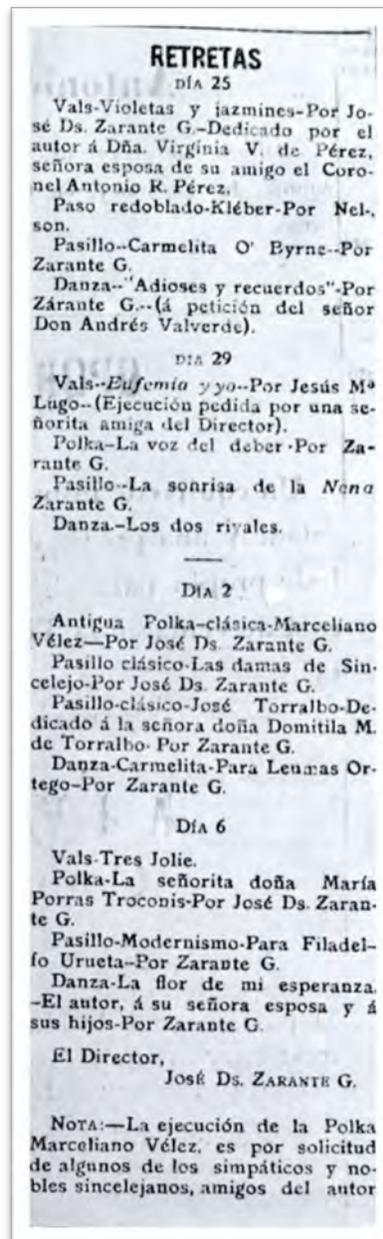


Imagen 22. Programa de retreta dirigida por José Dolores Zarante. Renacimiento, Sincelejo 2 de mayo de 1909.





República de Colombia.

**TARIFA DE AVISOS**

Una línea	1 ½	cvs.
Económicos, 2 líneas	3	cvs.
Una pulgada de columna	9	cvs.
Reutilidos, la columna	\$ 2.50.	

Todo aviso paga doble tarifa la primera vez, excepto los mensuales.  
La alteración de avisos se recarga en un 50 o/o.  
Avisos fijos por mes tienen un 8 o/o de rebaja.  
Avisos fijos por dos meses tienen un 12 ½ o/o de rebaja.  
Avisos fijos por tres meses tienen un 15 o/o de rebaja.

# RETAZOS

Tres centavos el número

Defiende doctrinas republicanas pero admite colaboración judicial liberal o conservadora.

DOMINGO, MIERCOLES y VIERNES

Departamento de Bolívar

Director, Redactor  
y Propietario,

**C. Villegas**

Por Telégrafo: RETAZOS.

Oficina: calle de "El Comercio," esquina a la calle del "Once de Noviembre."  
Abierta de 7 a. m. a 6 p. m. Los Domingos de 7 a. m. a 12 m.

---

Serie 3.ª - 3.ª
Montería, Viernes 7 de Julio de 1916.
N.º 46

## Normas que debe seguir el clero

POR EL ILUSTRÍSIMO SR OBISPO DE CREMONA, JEREMIAS BONOMELLI

**LA FUERZA DEL CLERO ES LA FUERZA MORAL.**

Para obrar en bien de la sociedad, nosotros no tenemos sino la fuerza moral, que procede de la ciencia y de la virtud. La ciencia, son pocos los que la poseen y pocos los que la comprenden y aprecian; rara vez sirve para arrastrar a los pueblos; no sucede lo mismo con la virtud. "Me inclino ante la ciencia," decía un sacerdote; "pero ante la virtud y la bondad me prostro." Dadme un sacerdote completamente extraño a las farsas, a las intrigas y a las luchas políticas, que predica el Evangelio de Jesucristo con unción y amor, que es infatigable en el tribunal de la penitencia, consagrado a la educación de los hijos del pueblo; que en las noches acude a la cabecera de los enfermos, que todos recibe amorosamente y tiene para todos una palabra de consuelo; que lleva la paz a las familias y que vive modesto y pobremente; que todo lo sufre y lo perdona; que a todos ama y hace el bien a todos hasta donde alcanzan sus fuerzas; que respeta al rico y pisa sus puertas sólo para interceder en favor de los que sufren; que sabe armonizar la independencia legítima de su ministerio con la deferencia y el respeto debidos a la autoridad civil; modesto, educado, prudente y justo. Dadme un sacerdote, un párroco así, y yo aseguro que será el verdadero rey, el soberano absoluto de la parroquia, aunque no quiera ni pretenda serlo: su palabra, el menor de sus deseos, será más eficaz que una ley. Esa es la fuerza moral a los que todos voluntariamente se someten, la que todos aman, la que insensiblemente lleva las almas, aun las más rebeldes, al seno de Dios y de su Iglesia. Esa es la fuerza moral del clero, propia de su ministerio, que ninguno puede disputarle y que todo sacerdote puede y debe adquirir y ejercitar. (De *Ecos Mundiales*).

# FIESTAS

**PROGRAMA**

DIA 19

DIA 20

## DEL PAIS Y EL EXTERIOR

—Uno de los miembros de la Junta de Conversión, manifestó espontáneamente a un agente de la Prensa capitohiana no haber temor alguno de que al resultar cierta la quiebra de la casa Sichos Brothers, pierda Colombia el solo centavo de los \$ 37 000 oro que dicha casa tiene en su poder. Según el miembro de la Junta, los contratos que se han firmado para la compra de barras de plata, acuñación y empaque de monedas, tiene el carácter de simples comisiones, en las cuales interviene el Consulado de Colombia en Londres.

—Dispuso el Gobierno que el transporte de billetes perforados de las Oficinas de Cambio de la República a la Oficina de Conversión, puede hacerse en cajas cerradas y selladas, o en paquetes cerrados que en ellas hay. El Jefe de la oficina de encomiendas es el único responsable de tales valores.

Imagen 23. Programa de la celebración a la Virgen del Carmen y la fiesta patriótica del 20 de Julio. Retazos, Montería 7 de julio de 1916.



Esta cita es reveladora, por cuanto asegura que dicho género era interpretado tiempo atrás por banda, además de que el binomio fandango/porro era relacionado con clases subalternas. Así, el hallazgo de la información anterior me permite formular la pregunta: ¿por qué el porro no podía ingresar al espacio de la retreta, y qué implicaba este hecho?

En términos generales, la retreta era una institución pedagógica del sonido y de la escucha, dado que instauraba y reforzaba valores relacionados con el discurso civilizatorio y nacionalista de la época. La retreta era un “mecanismo de disciplinamiento que reforzaba la posición hegemónica de la élite” e impulsaba “la creación y recreación de los modelos de ciudadanía, articulando los procesos de modernización urbana, la reorganización de la institucionalización estatal y la reformulación de la nación” (Velásquez, 2019, pág. 200). De tal forma, puedo sugerir que el porro constituyó una de las músicas que, en ese momento, eran vistas como una amenaza para el proyecto de la élite, por tanto, debía ser vetado del lugar de legitimación más visible de la fiesta que era la retreta. Una de las formas de articulación de esta última con la organización moderna en Montería y Sincelejo se dio a través de los modelos urbanísticos más relevantes de la época, como parques, atrios y camellones que las ciudades pequeñas construían imitando a los grandes centros económicos (v.g. Cartagena y Barranquilla). Profundizaré sobre esto a continuación.

Los sonidos del atrio, el camellón y el parque

Entre 1908 y 1909, en Sincelejo, el atrio de la iglesia San Francisco de Asís era aparentemente el espacio privilegiado para las retretas, los jueves y domingos constituyeron los días estipulados para dichos eventos a cargo de la banda militar<sup>29</sup>. En la noche del 27 de mayo de 1909 hubo una en el mismo atrio con motivo de la

---

<sup>29</sup> “Retretas”. *La Lucha*, Sincelejo, 26 de mayo de 1909, pág. 4.



celebración de la elección de don Adolfo Támara como senador del departamento de Sincelejo. Dicha celebración se extendería hasta la madrugada del día siguiente y la música que allí sonaba eran “nuestras danzas y banbucos” [sic]<sup>30</sup>. Por su parte, Martínez (2015) afirma que en los pocos documentos hallados constató que la construcción del atrio fue realizada gracias a los aportes de diversos contribuyentes. Sin embargo, concluye que los recursos no estuvieron al mando ni del gobierno, ni de los mandatarios locales, “[s]ino que son fruto del esfuerzo común de un grupo de actores cívicos, [...] a quienes rinde informes y hace público el arqueo de los ingresos, el uso de los recursos y el avance de las obras, que el dinero recaudado ha permitido” (pág. 309).

Para marzo de 1909 apareció en *La Lucha* una mención sobre una retreta a cargo del maestro José D. Zarante G. en la plaza principal. Lo anterior me permite pensar que la plaza constituía otro de los puntos idóneos para las retretas, aunque ambos espacios podían ser extensiones de cada uno: la plaza como extensión del atrio, y el atrio como extensión de la plaza. Además de las retretas, otras de las actividades que se organizaban en la plaza principal eran los fandangos y bundes, llamados genéricamente bailes populares. El proceso cultural por el que estaba atravesando Sincelejo iba en contramano de dichas prácticas músico-dancísticas, aspecto que se refleja en el deseo de su eliminación por parte de la élite. Para 1908 los bundes eran mal vistos en la plaza principal, las quejas al alcalde se basaban en el estatus que se había otorgado a Sincelejo como capital del departamento, en su apelación a la *civilización* y en su distancia de prácticas musicales relacionadas con un imaginario negro.

#### BUNDES

Señor Alcalde: Estos bailes populares en la plaza principal, son impropios de toda ciudad capital de Provincia; con mayor razón lo son en esta ciudad que es hoy capital de Departamento. En la semana última y con motivo de la celebración de la expedición de la nueva

---

<sup>30</sup> “CRÓNICA”. *La Lucha*, Sincelejo, 30 de mayo de 1909, pág. 1.



ley de división territorial, hemos visto con pena estos bundes en la plaza de la Iglesia. Afortunadamente el pueblo de Sincelejo es ya lo bastante culto para que le de pena acercarse al lugar dónde toca el pito y el tambor y se mantiene lejos en grupitos, censurando con su conducta ese regreso á la barbarie, y llamamos regreso á la barbarie; por que el Señor Alcalde sabe muy bien que esos son oriundos del África Central, importados de nuestra tierra por los negros esclavos y hermanados después con algunos análogos de los autóctonos: eso no es de origen europeo. Esperamos que el señor Alcalde, amigo del progreso y la civilización, disponga que se releguen esos bailes á los barrios apartados. (“GACETILLA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 16 de agosto de 1908, pág. 4)

El deseo por eliminar prácticas que amenazaban o contaminaban los espacios de civilización seguía vigente en 1909. Prueba de ello es un anuncio que apuntaba a la desaparición de los fandangos de la plaza principal y las prácticas que iban de su mano, como la forma en que se gastaba el dinero. Para los líderes, en el modelo ideal de sociedad era aceptable que la gente pudiera malgastar su dinero y divertirse, siempre y cuando fuera en sus propios espacios:

Los barrios de la población se disputan la música para esta clase de regocijos en la noche de los sábados. Ello nos indica que no es tan mala la situación como se pinta, pues en estos festejos hay derroche de dinero y el pueblo gasta y se da gusto. Bien que el pueblo se divierta y más este de Sincelejo laborioso y trabajador; pero sí creemos que estos fandangos no deben tener lugar en la plaza principal de la ciudad. (“FANDANGOS”. *La Lucha*, Sincelejo, 10 de junio de 1909, pág. 3)

Por otra parte, entre agosto y noviembre de 1909<sup>31</sup> se llevaron a cabo en el departamento de Sincelejo las obras para la construcción del Camellón 11 de Noviembre, al parecer el primer espacio público moderno. Éste fue concretado gracias a la iniciativa del gobernador Ramón de P. Hoyos, en compañía de un grupo de “progresistas y bellas damas” y también “por un grupo de jóvenes encabezado por nuestro amigo Don Alfonso Arrazola”<sup>32</sup>. Al igual que en Montería, existía en Sincelejo un grupo encargado de organizar las obras urbanas: la Junta de Ornato y Embellecimiento de la Ciudad<sup>33</sup>. Podría decirse, a partir de todo lo anterior, que el Camellón 11 de Noviembre fue una

---

<sup>31</sup> Notas breves”. *Renacimiento*, Sincelejo, 1909, pág. 3.

<sup>32</sup> “Camellón”. *Pluma libre*, Sincelejo, 1913, pág. 3.

<sup>33</sup> “Por el esfuerzo de nuestras damas”. *Paréntesis*, Sincelejo, 1913.



de las manifestaciones más importantes del ordenamiento que se estaba creando a través de la disposición del espacio y de la distribución arquitectónica. Sincelejo se convirtió en el punto predilecto y adecuado para manifestar los ideales de progreso a través de las retretas y el repertorio de moda de la época.

Antes del camellón, las retretas se realizaban junto a los fandangos en la plaza principal. Luego de su construcción, sin embargo, el espacio sonoro pasó a dividirse entre el fandango y la retreta, el primero se desarrollaba en la plaza principal, y la segunda en dicho camellón. Más adelante el proceso de gentrificación del fandango se profundizaría, dado que los pitos y tambores estorbaban al proceso cultural deseado<sup>34</sup>. Aunque éstos eran poco cuestionados en las celebraciones patrióticas<sup>35</sup>, en realidad, la élite monteriana estaba preocupada por la *pueblerización*<sup>36</sup> de la ciudad que, supuestamente, generarían los fandangos y otras actividades programadas los sábados en la Avenida 20 de Julio (espacio equivalente al camellón de Sincelejo). Entre las actividades consideradas como del pueblo se encontraban “el fandango, la cumbiamba, las fritangas, las ventas rústicas de chicha, café tinto y panderos; la música afanosa tocando un «Porro», las parejas bailando a campo raso, los paquetes de velas, [...]”<sup>37</sup>. Estas prácticas fueron construidas como costumbres propias de las celebraciones campesinas, por lo cual debían ser eliminadas o, al menos, mantenidas alejadas de los centros de las ciudades.

Como argumenté anteriormente, la evidencia más clara de la tajante división que existía entre la retreta y el fandango se encuentra en los programas publicados.

---

<sup>34</sup> Aunque ya se venía proponiendo, como aparece en “Fandangos”. *La Lucha*, Sincelejo, 10 de junio de 1909, pág. 3; “GACETILLA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 16 de agosto de 1908, pág. 4.

<sup>35</sup> Como lo deja ver la crónica “Los fandangos y cumbiambas en la avenida”. *La Voz del Sinú*, Montería, 4 de septiembre de 1937, pág. 5.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> *Ibíd.*





En ellos no existe prueba alguna de que se interpretaran porros, pero tanto en los fandangos como en otras ocasiones los géneros modernos eran tocados junto con éste.



*Imagen 24. Vista del río Sinú en Montería y avenida 20 de Julio a inicios de siglo xx.  
El Sinú, Montería 15 de noviembre 1914.*

Por ejemplo, en la crónica sobre las fiestas de San José en Tolviejo se narra que la banda, mencionada despectivamente como *pelea de perro*, *fandanguaba* un pasillo en



plena corraleja<sup>38</sup>. Asimismo, durante los fandangos se escuchaban géneros de salón y tangos, tal como se constata en la siguiente crónica:

¡Oh, los grandes fandangos! . . . . ¡Nuestros bailes populares! . . . . Dicen que el fandango fue importado a nuestro país, lo mismo que el bambuco caucano, de la ardiente Africa, lo cierto es que el bailar lo constituye el gusto de los gustos del pueblo bolivarense. La noche del 11 y la del 12, hubo dos como nunca vistos, Al aire libre como siempre, -al aire húmedo porque llovió en esas noches- los círculos danzantes no pararon hasta amanecer. Mozos en mangas de camisa, ostentando sombreros de trenza, doblada el ala sobre la frente, sujetos a la barba con barbuquejos; hebillas de plata en orejas de pantalón blanco; anchos cinturones dibujados y habarcas *enregilladas*, que dicen. Mozas muchachas lozanas, de todos los tipos imaginables, vestidas de chaquetines amarillos y faldas azules; otras de verde y otras de rojo; la cabellera coronada de flores. La banda de músicos en el centro. Tocaban *Máquina*. Tocaban el Porro, Cambiaban por tangos. Seguían en danza. Volvían a la *Máquina*. Un mozo, que bailaba fingiéndose cojo, las manos en la cabeza, iba gritando: -¡Opa!....¡opa!..¡opa!.. La moza daba vueltas girando serena, serenita. Otro mozo, los brazos en jarra, meneaba las caderas lamentándose: -¡Ay!..., ¡ay!.....¡ay!.....Y repetían la *Máquina*, continuaban con el Porro, de pronto un tango y cuando menos se pensaba...un vals. (“La Fiesta de la Raza en Sincelejo”. *La Lucha*, Sincelejo, 23 de octubre de 1920, pág. 1)

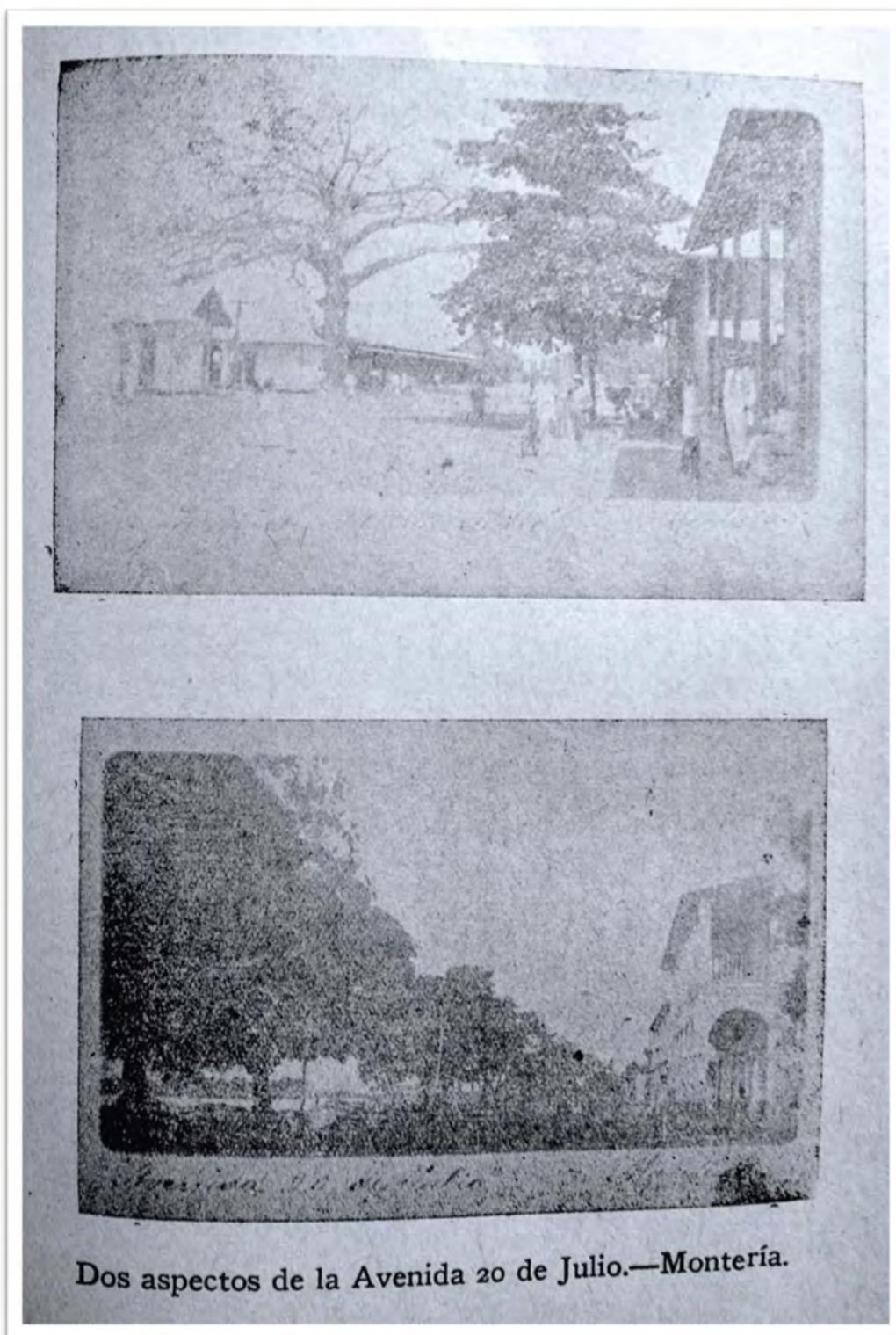
A partir de todo lo anterior, puedo sostener que el porro no tenía oportunidad de escucharse en retreta alguna, ya que su sonido no correspondía con el ideal sonoro del Camellón 11 de Noviembre u otros espacios que cumplieran la misma función que éste<sup>39</sup>. De tal manera, la retreta ordenaba la distribución de la esfera sónica, sin embargo, el repertorio moderno (v.g. valeses, pasillos o tangos) sí podía ser interpretado en los fandangos. El pasillo, por ejemplo, fue un género recurrente en los programas de las retretas, reconocido dentro del repertorio colombiano nacionalista que cobró importancia desde finales del siglo XIX.

Otros espacios arquitectónicos signos de modernidad de las ciudades fueron los parques, en ellos se desarrolló la vida pública y, sobre todo, eran el lugar de las prácticas *civilizadas*. Un ejemplo puede hallarse en las primeras actividades por el nonagés-

---

<sup>38</sup> “San José en Toluviejo”. *La Correspondencia*, Santiago de Tolú, 20 de abril de 1912, pág. 1.

<sup>39</sup> Al menos es lo que permiten ver las fuentes hemerográficas, mismas que eran controladas por la élite, escondiendo y requiriendo una lectura a contrapelo de ellas.



*Imagen 25. Avenida 20 de Julio en Montería.  
El río Sinú de Luis Striffler (1922, pág. 85).*



simo cuarto aniversario de la Batalla de Boyacá en la comunidad indígena de Chinú, llevadas a cargo por las autoridades locales y de su directiva en 1913. Dichas actividades fueron protagonizadas por los acordes de la banda La Sociedad Armonía de Chinú, luego de lo cual se procedió a la demarcación del terreno destinado para el parque en un acto dirigido por uno de los líderes<sup>40</sup>. Tres años después, en Montería, apareció en el periódico *Retazos* una crónica en la que se describía el éxito de la que sería la primera retreta, como parte del programa de conciertos dominicales. El objetivo era solucionar “la urgente necesidad de un centro recreativo donde hallar algunas compensaciones al desgaste de la vida”<sup>41</sup>: el futuro parque de Montería. El acto fue organizado por don Constantino Villegas<sup>42</sup> y apoyado por el alcalde “don Davis Martínez, don Lázaro M. Pérez U, [...] empresario de la Energía Eléctrica, y otros caballeros como los señores Rumié & Cook”<sup>43</sup>. La música estuvo a cargo de la banda Monteriana, dirigida por el maestro Camargo, que había seguido las órdenes de interpretar seis piezas acordadas en un contrato.

A partir de ahí, quedaba mucho por delante para lograr la modernidad en el Sinú. Por ejemplo, la construcción de diez escaños que se planeaban conseguir gracias a cien personas que aportaran un peso cada una. Asimismo, faltaba arreglar las dos vías principales, que se suponía iban a costar ochocientos pesos oro que el municipio había planeado invertir. Igualmente, la realización de la obra dependía de las colectas que realizaban mujeres y niños, así como de otros recursos que el mismo municipio recibiría el próximo año<sup>44</sup>. También existía un apoyo por parte de señoras y jóvenes, por ejemplo, puede aludirse a Doña Gabriela C. De Noguera, doña Sandiego de Crump,

---

<sup>40</sup> “CRONICA”. 7 de agosto”. *Destellos*, Chinú, 30 de agosto de 1913, pág. 3.

<sup>41</sup> “La retreta del Domingo”. *Retazos*, Montería, 17 de octubre de 1916, pág. 3.

<sup>42</sup> “Conciertos Dominicales”. *Eco Sinuano*, Montería, 19 de octubre de 1916, pág. 3.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> “La retreta del Domingo”. *Retazos*, Montería, 17 de octubre de 1916, pág. 3



Estebana Cabrales y Marujita Jiménez, así como a la Junta de Mejora y Ornato Urbanos dirigida por *señoritas*. El conjunto de dichas cooperaciones anunciaba el deseo, en sus propios términos, del “comienzo de una nueva era de civilización, de cultura y de acercamiento social”<sup>45</sup>.

Dos días después, se relataba en las noticias que ciento diez personas habían contribuido con recursos para los conciertos dominicales, que contemplaban los gastos de alumbrado, de la música, del acarreo de escaños y de su aseo. Para esto habían designado a un tesorero de fondos, Rafael Grandett, y a un recolector, el señor C. Villegas<sup>46</sup>. El alumbrado del primer concierto había sido obsequiado por el mencionado Lázaro M. Pérez, y “consistió en 4 bombillos de 300 bujías cada uno, o sean 1200 bujías, en lugar de los 4 de 15 bujías, que allí se tenían”<sup>47</sup>. Sin embargo, la preocupación de los mencionados organizadores recaía en cómo iban a mantener el alumbrado de los conciertos siguientes, gasto que Lázaro ofreció solventar, bajo la condición de que lo cambiaran al finalizar la actividad. Para cumplir y saciar la necesidad de tener alumbrado después de los conciertos, el empresario les dio un mes de plazo para comprar los bombillos. Puede notarse, en este caso, la presencia de los empresarios a través de las colaboraciones que realizaban en estas ocasiones festivas, pues eran los que tenían en sus manos los elementos básicos para generar las condiciones materiales que impulsaran a ese ideal de progreso en las ciudades<sup>48</sup>.

A los pocos días, eran cada vez mayores el entusiasmo por la construcción del parque y el orgullo que sentían al ver los conciertos cada vez más poblados por la élite en general y por las damas de sociedad. Para ese momento, se habían sumado a las mejoras los doctores Alejandro Giraldo y Enrique Llamas, que habían ofrecido

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> “Fondo para Conciertos”. *Retazos*, Montería, 19 de octubre de 1916, pág. 3.

<sup>47</sup> “Alumbrado para los conciertos”. *Retazos*, Montería, 20 de octubre de 1916, pág. 3.

<sup>48</sup> *Ibíd.*



solventar uno de los muros, y Alberto Grandet y Manuel León U, que habían financiado dos y un escaño respectivamente. Al mismo tiempo, Ricardo Marrugo había prometido obsequiar una contribución, y Rafael Grandet se entusiasmaba en la búsqueda de jóvenes que lo ayudaran a costear otro de los muros<sup>49</sup>. Para el 15 de noviembre de 1916, se anunciaba un concierto que se llevaría a cabo al día siguiente y en el cual resaltaban los valeses, pasillos, mazurcas y pasos dobles.

#### PROGRAMA

Del Concierto que si el tiempo lo permite tendrá lugar en el Parque Central mañana a las 7 p. M.

1ª Cuando el amor despierta Valse

2ª Los ojos de Fina Pasillo

3ª De paula Valse

4ª Ensueños Mazurka

5ª Czarina Valse

6ª Guerra a muerte Paso doble

(” Concierto”. *Retazos*, Montería, 15 de noviembre de 1916, pág. 3.)

De tal forma, el uso del atrio de la iglesia o de la plaza y la construcción del Camellón 11 de Noviembre en Sincelejo, así como la edificación del parque de Montería pueden ser entendidos como una de las materializaciones y conducciones del ideal civilizatorio y su resignificación a través del desarrollo urbanístico. De igual forma, se advierte también la presencia performativa de la élite a través de sus diferentes contribuciones y gestiones en las mencionadas obras urbanísticas, así como la participación del pueblo mediante contribuciones colectivas, interiorizando un ideal que no era necesariamente el que los representaba. Las retretas y sus repertorios, en tanto ejes conductores sonoros de los modelos urbanísticos, constituían el paisaje

---

<sup>49</sup> “Montería se transforma”. *Retazos*, Montería, 24 de octubre de 1916, pág. 3.



musical idóneo de este mundo imaginado. Pero, al mismo tiempo, se trataba también de la organización de una escucha que ordenaba los imaginarios sonoros de la época, disipando sonidos que habían sido apropiados en tiempos anteriores. En el siguiente apartado profundizaré sobre este ordenamiento.

## EL IDEAL CIVILIZATORIO Y LAS BANDAS DEL BOLÍVAR GRANDE

Norbert Elías (2009) define el concepto de civilización como la autoconciencia de Occidente o, en otras palabras, como la conciencia nacional. Esto le permite acercarse de otra manera a las acciones humanas, decodificadas en procesos civilizatorios distintos y complejos. Delinearé muy brevemente su propuesta, que apela a una distinción evolutiva que hace el Occidente europeo sobre otras culturas, construidas socialmente como primitivas:

El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas “más primitivas”. Con el término de “civilización” trata la sociedad occidental de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas. (2009, pág. 133)

Su análisis se basa en tres países europeos, Francia, Inglaterra y Alemania, en los que rastrea características comunes de ese concepto de civilización, así como traza diferencias en su interior. Por ejemplo, los dos primeros lo relacionan con “hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, mientras que el concepto alemán de «cultura» se remite sustancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos [...]” (2009, pág. 134). En el Bolívar, los datos permiten observar que se construyó un ideal civilizatorio en un contexto económico dominado por la ganadería extensiva y el sistema caciquil, el cual propició el impulso de un proyecto cultural, liderado por la élite, que se proponía como objetivo alcanzar valores relacionados con el progreso y lo culto en términos europeos. Una de las formas de alcanzar dichos valores fue mediante la idea de ciudadanía, de la que fueron protagonistas las



construcciones arquitectónicas de parques, atrios, camellones, iglesias, monumentos, entre otras, al igual que aquellos actos durante la fiesta de los santos y el ritual patriótico, pero también el repertorio y sus prácticas vinculadas. Es decir, en la misma *performance* de banda se encontraban reproducidas las jerarquías sociales, mismas que eran escenificadas por la división de los repertorios, los valores que se les daban y las conductas que se esperaban durante su interpretación.

### EL REPERTORIO CLÁSICO Y LOS GÉNEROS MODERNOS

Como he dicho anteriormente, es destacable que una de las actividades más populares para la recolección de recursos, y con esto la construcción espacios arquitectónicos modernos, fueron las retretas. En ellas se tocaba principalmente música de los “grandes genios”, de tipo europeo, y música moderna,ailable o de salón, que seguían siendo protagonistas cuando se ponían al servicio público. Dentro del primer repertorio, también conocido como música clásica, las filarmónicas o armonías interpretaban reducciones de óperas, operetas o zarzuelas<sup>50</sup>. Un testimonio del director loriquero Zarante permite comprobar que lo dicho sucedía así en las Sabanas y el Sinú: “se ejecutaban retretas los domingos en que se tocaban trozos clásicos de Verdi, Rossini y otros románticos de la época” (Zarante, 1933, pág. 385). Respecto de los géneros de salón, eran muy populares los valeses, polcas, mazurcas, danzas, fox trots, entre otros, pero también el pasillo del interior colombiano.

De las diversas fuentes que consulté, al igual que del Archivo Musical Santa Cruz de Mompo (AMSCM), destacan las reducciones de *El Barbero de Sevilla*, *La Gazza ladra*,

---

<sup>50</sup> Esta tradición proviene, generalmente, de la práctica francesa de arreglos para banda que se hacía con fragmentos de óperas en géneros como la fantasía y la obertura, entre otros. A todo el repertorio que se adaptaba para banda en el XIX y XX se le conoció como *musique militaire*, aunque ésta tiene una historia más longeva en Francia.



*La Dama del Lago*, *Guillermo Tell* y *Tancredi* de Gioachino Rossini<sup>51</sup>; *Norma*, *Roméo et Juliette*, *Les Puritans* y *Sonámbula* de Vincenzo Salvatore Bellini<sup>52</sup>; *Lucie de Lammermoor* de Domenico Gaetano Donizetti<sup>53</sup>; *Las Vísperas Sicilianas*, *Jerusalem*, *La Traviata* y *Rigoletto* de Giuseppe Verdi<sup>54</sup>; *Richard Coeur de Lion* de André Ernest Grétry<sup>55</sup>; *Rolando en Roncesvalles* de Auguste Mermet<sup>56</sup>; *Amoureux de Catherine* de Henri Maréchal<sup>57</sup>; *La muda de Portici* de Daniel-François Auber<sup>58</sup>; *Die Zigeunerin* de Michael William Balfe<sup>59</sup>; *El Zafiro* de Félicien David<sup>60</sup>; *Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer<sup>61</sup>; “la *Cavatine de Zaïre* de Saverio Mercadante, así como la opereta *La Montería* del español Jacinto Guerrero Torres” (Flores y De Ávila, 2021), al igual que obras de Ferdinand Kaufmann y Adolphe Sellenick. Los datos apuntan a que el género operístico, claramente, se encontraba en el pináculo estético de la época, pues era valorado como lo más culto y civilizado que podían tocar las armonías o filarmónicas, sumado a que se interpretaba justamente en la retreta, siendo así el repertorio por antonomasia de esta ocasión performática.

---

<sup>51</sup> AMSCM, claves de identificación: Se-Fantasia-04-0875.1 y Sa-Marcha-01-0002; “RETRETA”. *La Palestra*, Mompox, 20 de agosto de 1871, pág. 4 en Zapata (2015, pág. 258); Jesús Zapata Obregón (2015, págs. 273, 264).

<sup>52</sup> AMSCM, claves de identificación: Se-Fantasia-01-0016, Se-Fantasia-01-0017, Se-Fantasia-01-0018 y Se-Fantasia-01-0021.

<sup>53</sup> AMSCM, clave de identificación: Se-Fantasia-01-0019.

<sup>54</sup> AMSCM, claves de identificación: Se-Bolero-01-0006 y Se-Paso redoblado-01-0052; Mompox. *La Palestra*, 8 de octubre de 1880, pág. 3 en Zapata (2015, pág. 266); Jesús Zapata Obregón (2015, pág. 268).

<sup>55</sup> AMSCM, clave de identificación: Se-Fantasia-01-0020.

<sup>56</sup> “RETRETA PARA EL MIÉRCOLES”. *La Palestra*, Mompox, 20 de octubre de 1874, pág. 3 en Zapata (2015, pág. 264).

<sup>57</sup> AMSCM, clave de identificación: Se-Fantasia-01-0023.

<sup>58</sup> *La Palestra*, Mompox, 23 de julio de 1878, pág. 2 en Zapata (2015, pág. 265).

<sup>59</sup> AMSCM, clave de identificación: Se-Obertura-02-0365.

<sup>60</sup> *La Palestra*, Mompox, 7 de octubre de 1878, pág. 3 en Zapata (2015, pág. 265).

<sup>61</sup> AMSCM, clave de identificación: Se-Marcha-01-0034.



MUSICA- Hemos observado que en el variado repertorio de piezas que ejecuta la Banda Militar las noches de retreta, no figuran las clásicas, privándonos así, de la recreación que al espíritu traen las grandes y sublimes concepciones de Bethoven, Donizette, Mozart y otros insignes compositores clásicos. Ojalá que el Director señor Zarante G. músico de elevada inspiración, nos regale en esas noches de retreta con uno otro trozo de música tan selecta. (“Mesa revuelta. MÚSICA”. *La Lucha*, Sincelejo, 10 de junio de 1909, pág. 2)

Respecto de la música moderna, como se le conocía al repertorio de salón, el AMSCM es una fuente valiosísima para su estudio, por cuanto constituye hasta ahora una muestra única de un pueblo en el Caribe colombiano. El archivo permite observar que los géneros principales de esta época fueron, por mucho, los valeses, pasillos y marchas, seguidos de las danzas, polcas, mazurcas, fox trots, tangos, danzones, pasos dobles, rumbas, pasos redoblados y fantasías<sup>62</sup>. Como se ve, estos eran parte de la música popular que migró desde Europa, pero también de diversas partes de América. La constante aquí es que el repertorio era de origen extranjero, con la excepción del único género musical de Colombia aceptado en la retreta pues, entonces, representaba a la nación: el pasillo. Este repertorio se daba cita igualmente en los bailes de salón, también conocidos como *bailes de fantasía, de etiqueta, de sociedad o aristocráticos*. No obstante, como se mostró, también era consumido por las clases populares junto con el porro en los fandangos y bailes populares<sup>63</sup>, lo que indica que constituía un repertorio de moda consumido por toda la sociedad costeña. Naturalmente, los compositores del AMSCM son variados y conforman una excelente fuente para la

---

<sup>62</sup> La variedad de géneros para banda en el AMSCM es muy amplia: himno, son, one step, polca mazurca, quickstep, fado, obertura, porro, bolero, charlestón, chotis, cuadrilla, intermezzo, marcha militar, rag time, cumbia, galopa, marcha real, pasa calle, redova, shimmy, suite, tango argentino, tango español, vals español, vals marcial, aire nacional, antífona, bambuco, blues, cake walk, cavatina, chungu, danza española, danza habanera, danza mexicana, danza rumba, danzoncito, fandango, flower song, gran aire variado, gran tango, himno patriótico, jota, mambo, marcha, marcha guerrera, misa, pasillo vals, plena, popurrí rag tango, retreta, rumba fox, samba, sinfonía militar, sonsonete, tango canción, tango intermezzo, two step, vals popular y variaciones. Para mayor detalle ver tabla 3 en apartado *La banda militar: aclimatación y gestación de una cultura musical* en Flores y De Ávila (2021) [www.amscmompox.com](http://www.amscmompox.com)

<sup>63</sup> “La Fiesta de la Raza en Sincelejo”. *La Lucha*, Sincelejo, 23 de octubre de 1920, pág. 1.





investigación de la época en Latinoamérica<sup>64</sup>. Se interpretaban piezas de Luigi Arditi al igual que de arreglistas y compositores como Pierre Clodomir, Jules Millescamps, Émile Waldteufel, Charles Moreau, Michel Bléger y Franz con Suppé. Igualmente, sonaban obras para banda militar de Gregorio Violetta y Émile Mullet, por mencionar sólo algunos<sup>65</sup>.

Constriñéndome exclusivamente a las fuentes de las Sabanas, los programas de retretas dejan ver que muchas obras de géneros bailables eran de compositores europeos, como arreglos para banda del pianista austriaco Henri Herz, de quien se ejecutaba el aire suizo *La Bergère de Valais*; del francés Émile Mullet la cuadrilla *La Meuiere de Monfermeit*; de Gustave Wittmann la mazurca *L'Argentine*; o del francés Gaston Schindler el vals *Marga*, entre otros<sup>66</sup>. Con esto pretendo argumentar que este espacio musical, al igual que la banda misma, conformaron el binomio de oro que acompañó el proceso civilizatorio, en términos sonoros, que intentaba calcar la modernidad de la época, impulsado por la clase dirigente. Aunque dentro del mismo repertorio, la llamada música clásica se encontraba por encima de la música moderna o de salón.

No obstante el carácter extranjero, los mismos géneros bailables fueron compuestos localmente<sup>67</sup>, si bien los programas de retretas permiten conocer varios compositores (v.g. Jesús Ma. Lugo, José Ángel Blanco T., Alejandro Almario B.,

---

<sup>64</sup> Este tema amerita una investigación a profundidad que queda pendiente para el futuro.

<sup>65</sup> “Relacion de la Retreta para el sábado «6 de Agosto»”. *La Palestra*, Mompo, 30 de julio de 1870; “Retreta para el domingo «6 de Agosto»”. *La Palestra*, Mompo, 5 de agosto de 1871; “Retreta para el martes 6 de agosto”. *La Palestra*, Mompo, 21 de julio de 1872; “RETRETA para el LÚNES 28 de OCTUBRE”. *La Palestra*, Mompo, 21 de octubre de 1872.

<sup>66</sup> “Mesa Revuelta”. *La Lucha*, Sincelejo, 5 de agosto de 1909, pág. 3; “PROGRAMA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág. 4; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 30 de mayo de 1909, pág. 3.

<sup>67</sup> Este tema es tratado con más detalle por Flores y De Ávila (2021) en los apartados *Entre valeses y pasillos: compositores y bailes de época en la Depresión y Marchas: un signo de apropiación momposina*.



Leopoldo J. Corrales O., José A. Canabal y Pío A. ver Tabla 1), uno de los más destacados del Sinú fue José Dolores Zarante.

Género	Título	Compositor
Danza	María	Alejandro Almario B.
Vals	Felibre	Jesús Ma. Lugo
Vals	Eufemia y yo	Jesús Ma. Lugo
Vals	Hortensia	José A. Canabal
Pasillo	Gotas de ajenjo	José Ángel Blanco T.
Pasillo	Juana María	Leopoldo J. Corrales O.
Pasillo	Fue un sueño	Pío A.

Tabla 1. Compositores locales y obras de géneros bailables<sup>68</sup>.

Este personaje fue un coronel liberal, compositor y director de banda originario de Loricá, nacido en la década de los sesenta del siglo XIX, quien fundó la Armonía de Loricá en 1884, además de otras tres (Zarante, 1933, págs. 388-394). En 1891 constituyó el Instituto Musical de Loricá y fue también director de las bandas de Purísima, Chimá, Corozal y Sincé. Dentro de su producción destacan polcas, danzas, valsos, pasillos, danzones y mazurcas, siendo los tres primeros los géneros que ostentan la mayor cantidad dentro de sus composiciones (ver obras en Tabla 2). El caso de este compositor es de señalarse pues, en esta zona de la Costa, existe un vacío sobre la historia de las bandas y sus actores. En sus memorias evidencia que la división entre el repertorio moderno oailable y el clásico existía ya a finales del XIX. Además, relata cómo la marcha era el género procesional por excelencia de la Semana Santa y, probablemente, de todo el santoral. Del mismo modo, muestra el gusto social por los géneros modernos y las dos caras de lo sagrado en la fiesta mediante el repertorio: lo solemne y lo alegre.

Allá por los años de 87 a 93, estaba mi banda en su apogeo, pues tenía muy buenos ejecutantes, entre ellos Temístocles Rodríguez, cornetín que había salido de la banda militar de Cartagena. Ejecutaba mi banda **música popular** y **música clásica**. Cuando se acercaba

<sup>68</sup> “RETRETA PARA HOY DOMINGO”. *Renacimiento*, Sincelejo, 16 de mayo, pág 3; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 2 de mayo de 1909, pág. 3; “PROGRAMA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág 4; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 30 de mayo de 1909, pág 3.



la fiesta del 11 de Noviembre, y por alguna causa no tenía listo el repertorio, ya encima la fiesta, me sentaba una noche al frente de mi mesa redonda, en la mitad de la sala, me ponía a escribir, y terminaba por irme al dormitorio a las dos o tres de la mañana, dejando escritos **valeses, polkas, pasillos, danzas y danzones**, para armonizarlos al día siguiente, repartirlos y abrir los ensayos. Para la fiesta de la Semana Santa, me pasaba lo mismo: me sentaba a escribir a la misma hora, y al levantarme, dejaba compuestas estas piezas: tres **marchas fúnebres** para el Viernes de Dolores, tres, también fúnebres, para el Jueves y el Viernes Santos, una **marcha alegre** para el Sábado de Gloria, un **paso doble fúnebre** para el traslado del Santo Sepulcro, de la casa en que lo ornamentaban (la casa de los Corrales) a la iglesia, en la noche del Viernes Santo, y una o dos **piezas de baile**. (Zarante, 1933, págs. 393-394) Las negritas son mías.

Todo parece indicar que hubo igualmente en las Sabanas un florecimiento compositivo de banda, como se sabe sucedió en Mompo desde la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX (Zapata J., 2015; Flores y De Ávila, 2021). Aparentemente, esto se dio en términos muy similares que en otras regiones del Bolívar Grande, pues, a juzgar por las temáticas del repertorio de Zarante y otros, las prácticas y las conductas en torno a la banda que se describen, se trataba de una gran cultura musical compartida.

#### EL BUEN GUSTO: DEDICATORIAS, PIEZAS DE PUERTA Y EL BELLO SEXO

Las prácticas y conductas que acompañaron a la banda en el Bolívar reproducían, performativamente, el ideal civilizatorio buscado por la élite, mismo que fue interiorizado por toda la sociedad para convertirse en parte de la cultura. Tres de éstas, intrínsecamente vinculadas con el *buen gusto*, las *buenas costumbres* y, por ende, con lo moderno y lo civilizado, fueron las dedicatorias, la idea del *bello sexo*<sup>69</sup> y un elemento muy local conocido como las *piezas de puerta*.

Las dedicatorias a través del repertorio se hacían de diferentes formas, tenían por fin la reproducción de ideas y valores –como dispositivos pedagógicos de escucha– sobre la modernidad de la época, el gusto estético, las buenas costumbres, el bello sexo, la tecnificación productiva, el patriotismo, la pertenencia regional, la po-

---

<sup>69</sup> Categoría genérica que hace referencia a las señoritas de la sociedad con familias con un alto poder adquisitivo.



<b>Géneros y títulos de obras de Zarante</b>			
Danza	A mi Rosa Adelaida Garrido Carmela Vergara Carmelita Dormitando Hortensia La bogotanita La Flor de mi Esperanza La Libertad dormida La Mona Puche La Posta de los Huéspedes María Eustaquia Raquelita Sixta Rosa Sueños de Libertad Violetas y Jazmines	Polca	6 de Agosto Carmita César Conto Delicias de Zoila Lugo Época de Prueba Josefina La Señorita Doña María Porra Troconis La Voz del Deber Lágrimas enjugadas Loca de Amor Lugo y Santodomingo Navas Marceliano Vélez María Vargas Villa
	Vals	7 de Octubre Berastegui El 17 de Junio El Ángel de la Montaña El Genio de Zoila El Genio tuyo El Manotista Expresiones Las Damas de Sincelejo Mis Recuerdos Res non Verba Rosita Sergio Jacob Sobre la Tumba de Santander Sobre la Tumba del General Uribe Tomás Uribe Uribe Tus Pesares Un Recuerdo a Montería Un Sueño realizado	Pasillo
Pasillo clásico			Adioses y Recuerdos Titiña
Mazurca			Ana Teresa Impresiones La Mañana de Pascua Mi China
Marcha fúnebre			El Calvario El Entierro del Sol Los Hombres y los Pueblos son Hermanos María Dolorosa
Danzón			El último Adiós La Música es inmortal

Tabla 2. Composiciones de José Dolores Zarante<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> “PROGRAMA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág 4; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 2 de mayo de 1909, pág. 3; “RETRETA PARA HOY DOMINGO”. *Renacimiento*, Sincelejo, 16 de mayo 1909, pág 3; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 30 de mayo de 1909, pág 3; (Zarante, 1933, págs. 384, 388, 390, 395, 396).



lítica bipartidista y hasta la vocación religiosa. En suma, las temáticas, alusiones y dedicatorias coadyuvaron a la legitimación de un sistema de creencias, político y económico. Las fuentes revelan que quienes acostumbraban a hacer dichas dedicatorias eran los músicos, las bandas y los amigos de los directores de éstas. Iban dirigidas principalmente a amigos, familiares, a las señoritas, a las damas de sociedad, a políticos y a la juventud en general.

A continuación, mostraré varios tipos de dedicatorias que encontré en programas de retretas por parte del director de banda militar José Dolores Zarante y otros. Su pasillo *Ideales* fue “dedicado á Porras Troconis”<sup>71</sup>, probablemente a la familia del mismo apellido –una acaudalada que se asentó en Sincelejo<sup>72</sup>– o a uno de sus miembros, Gustavo, al igual que la polca *La señorita doña María Porras Troconis*<sup>73</sup>, una dama de sociedad. La polca *Josefina*, hecha “para un vate sincelejano”<sup>74</sup>, hace alusión a algún poeta de la región que desconozco, lo que muestra la relación de los directores con los intelectuales. Otro tipo fueron las dedicatorias familiares, por ejemplo, la danza *Las Flores mías* fue compuesta para su hija Sixta Rosa; o *La Flor de mi Esperanza*, obsequio concedido a su esposa e hijos, del mismo modo hizo *Dormitando* a su pareja<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> “Las Damas de Sincelejo”. *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág. 4.

<sup>72</sup> Según Martínez (2015, pág. 316) la llegada de “José Dolores Zarante a Sincelejo esta indiscutiblemente ligada a la creación del Departamento de Sincelejo. Junto con la llegada de [Gustavo] Porras Troconis entre otros, parece hacer parte de una comitiva de nativos de Loricá, amigos cercanos al Gobernador Torralbo, que sirven de apoyo para la expresión y difusión de manifestaciones culturales. Se observa que tras la renuncia del Gobernador emigran de la ciudad o regresan a sus lugares de origen”.

<sup>73</sup> “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 2 de mayo de 1909, pág. 3.

<sup>74</sup> “RETRETA PARA HOY DOMINGO”. *Renacimiento*, Sincelejo, 16 de mayo de 1909, pág. 3.

<sup>75</sup> “PROGRAMA” *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág. 4; “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 2 de mayo de 1909, pág. 3; “RETRETA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 23 de mayo de 1909, pág. 3.





Las dedicatorias específicas dirigidas al bello sexo son abundantes, una que llama la atención, por lo explícito del título, es el anuncio del estreno del vals *Las Damas de Sincelejo*<sup>76</sup> por el mismo Zarante. Como era usual en la época, la conducta hacia las mujeres tenía que ser de mucho respeto y reverencia, pero, ante todo, se consideraba un halago que, aquellas damas de buenas costumbres y familias, honraban con su presencia.

#### Las Damas de Sincelejo

Con este nombre ha compuesto recientemente el notable Músico director de la Banda Militar, Señor Don José Ds. Zarante, un precioso vals Strauss, que dedica al bello sexo de esta capital. La mencionada pieza será ejecutada por la Banda Militar en la noche del domingo próximo, después de la retreta, frente al Club Sinceljo. El señor Zarante invita á las damas Sincelejanas para que concurran al Club en la noche anunciada á escuchar la melodía con que las obsequia –No dudamos que todas asistirán para corresponder como ellas saben á esta muestra de estimación y aprecio. (“Las Damas de Sincelejo” *Renacimiento*, Sincelejo, 7 de marzo de 1909, pág. 4)

Por esta misma razón, se hacían infinidad de temas dirigidos a damas de la alta sociedad, por ejemplo, el vals *Violetas y Jazmines* de Zarante, “Dedicado por el autor a Dña Virginia V. De Pérez, señora esposa de su amigo el Coronel Antonio R. Pérez”. O el pasillo clásico *José Torralbo*, “Dedicado á la señora doña Domitila M. De Torralbo”, designado gobernador de Sincelejo en 1908 por Rafael Reyes, entre otros<sup>77</sup>.

Así como en Sucre, también aparecían las mismas pautas en los conciertos dominicales de Montería, programados para recolectar fondos para el parque del que ya hablé: “La Banda Monteriana ejecutó con perfección las seis piezas de su contrato, y galantemente, el maestro Camargo, dedicó a las numerosas damas asistentes una séptima y bellísima pieza que hizo el nudo final de la primera retreta”<sup>78</sup>. En 1916, una

---

<sup>76</sup> *Ibíd.* Dependiendo de la fuente, se nombra como vals o pasillo.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> “La retreta del Domingo”. *Retazos*, Montería, 17 de octubre de 1916, pág. 3.



nota se quejaba amargamente de la ausencia de damas, de quienes se esperaba su encantadora presencia en las elegantes retretas del Sinú:

#### Conciertos dominicales

Un aplauso para los entusiastas organizadores del concierto musical del domingo. La retreta demostró elocuentemente que Montería anhela momentos de esparcimiento espiritual, como los que proporciona la música. La admirable acogida que ha tenido la idea de don Constantino Villegas de colectar fondos para pagar las retretas dominicales; la generosa oferta de obsequiar escaños para el Parque hecha por individuos altruistas, entre los cuales descuellan los señores Rumié & Cook; la espontánea cooperación de gran parte de la juventud para hacer perdurar las retretas y comenzar inmediatamente la construcción del Parque; todo ello nos está indicando que veremos realizadas algunas esperanzas que ayer no más parecían ideales lejanos. Sin embargo, una nota **desconsoladora**: observamos que **no concurrió el número de damas que era de esperarse**. Y es claro que concurso en estos casos es indispensable. Flores, estrellas, música, bellas hé aquí lo que constituye la poesía de esta vida tan llena afanes **Mal, muy mal hacen las damas monterianas en privarnos de su encantadora presencia**, y más en estos días de concordia y de notas fraternales. Además los músicos, que nos han prometido ejecutar vales lindísimos, se desalentarían pronto si sólo estuvieran tocando para el sexo barbudo. **Que sean ellas el alma de nuestras fiestas sociales**. Que reinen triunfalmente en nuestras reuniones; que nos impongan el yugo de sus divinos caprichos; pero que se dejen ver, que se dejen ver . . . .

Atribuimos la poca concurrencia de damas en la pasada retreta del domingo a que aquello fue improvisado casi. Pero la próxima retreta estará colmada con lo más granado del **bello sexo**. Son tan pocas las diversiones sociales en nuestra tierra, que hay que disfrutar de un rato de buena música, y hacer un poco de ejercicio al aire libre en las noche que sean aparentes. En Cartagena las retretas son el punto de reunión del **mundo elegante**; allí reina como soberano el diocesito ciego del arco y de las flechas, ese travieso que, burla burlando, va tejiendo la enorme red del engrandecimiento nacional. Porque, si no nos conocemos y todo es vida conventual, se va la Primavera y todo se marchita [...] (“Conciertos Dominicales”. *Eco Sinuano*, Montería, 19 de octubre de 1916, pág. 3) Las negritas son mías.

Como dejan ver los datos, la categoría de bello sexo operó durante mucho tiempo en la Costa, siendo una forma de ordenar las relaciones de género mediante la música y otras conductas. Por ejemplo, hacia 1934 en uno de los programas de la fiesta de San Antonio se seguía utilizando, donde como número último de las festividades se efectuaba “una retreta de gala dedicada al bello sexo, la que comenzará a las 8 p m del día



14”<sup>79</sup>. En uno de los conciertos programados en 1937, el músico Miguel Támara –director de la Armonía de Sincelejo– le dedicaba “a una gentilísima dama de la ciudad de Chinú” una pieza titulada *Deyabar*<sup>80</sup>. Así, el bello sexo fue una categoría que englobó conductas e ideas que ordenaban las formas del cuerpo, pues se esperaba que las mujeres y los hombres actuaran, bailaran, se comportaran y se expresaran de ciertos modos. Esto es evidente en el baile, la música y las prácticas en las retretas y bailes de salón, aunque de esto queda pendiente una investigación a profundidad.

Otra gran categoría de dedicatorias fueron las dirigidas a políticos y la clase capitalista, particularmente ganadera, como se puede constatar en el debut de la banda 1 de Octubre de Sincelejo, que dedicó una retreta al gobernador Torralbo en 1909<sup>81</sup>. Por su parte, el pasillo *Fue un Sueño* se ofreció por el compositor Pío A. Pérez al “distinguido amigo Clemente Patrón O”<sup>82</sup>, este personaje fungió como vicepresidente de la Junta Directiva para las festividades con “motivo de la inauguración de la nueva Provincia” en 1919<sup>83</sup>, prueba de que se trataba de un miembro distinguido de la sociedad. Existía también la modalidad de solicitar temas para ser interpretados en las retretas, por ejemplo, en 1909 unos amigos de Zarante solicitaron la antigua polca clásica *Marceliano Vélez*, su “ejecución [...] es por solicitud de algunos de los simpáticos y nobles sincelejanos, amigo del autor”<sup>84</sup>. Todas las dedicatorias corresponden con un sistema simbólico de intercambios, tejido en una de las capas de la sociedad, y a formas de socialización a través de la música que, en última instancia, catalizaron la legitimación de un modo de vida en las Sabanas.

---

<sup>79</sup> “ECOS DE LA CIUDAD”. *La Lucha*, Sincelejo, 9 de junio de 1934, pág. 3.

<sup>80</sup> “Grandes Conciertos musicales en la ciudad”. *La Lucha*, Sincelejo, 31 de octubre de 1937, pág. 1.

<sup>81</sup> “Mesa Revuelta. “1º DE OCTUBRE”. *La Lucha*, Sincelejo, 5 de agosto de 1909, pág. 3.

<sup>82</sup> “NOTAS BREVE. RETRETA”. *Renacimiento*, Sincelejo, 30 de mayo de 1909, pág. 3.

<sup>83</sup> “Fiestas inaugurales”. *Bombos y Palo*, Tolú, 29 de junio de 1919.

<sup>84</sup> “RETRETAS”. *Renacimiento*, Sincelejo, 2 de mayo de 1909, pág. 3.





Esta forma de legitimación se evidencia en los títulos de algunas piezas que, dentro del contexto ganadero, probablemente fueron relacionadas con esta actividad económica y sus actividades estéticas: las corridas, los toros y las corralejas. Tal es el caso del paso doble *A los Toros* del catalán Agustí Lluís Salvans i Claramunt, el pasillo *Toros y Cañas* del caucano radicado en Antioquia Gonzalo Vidal Pacheco o el danzón *El Toro prieto*, entre otros<sup>85</sup>. Este tipo de repertorio posiblemente era tocado durante las corridas y corralejas, como se realizaban en Montería donde se interpretaban marchas al comienzo, antes de que los toros salieran al ruedo<sup>86</sup>, al igual que pasillos en San José Toluviejo<sup>87</sup>. Cabe destacar que, lo mismo que la música, las fiestas taurinas se encontraban jerarquizadas. Pues las corridas de toros de tipo español eran vistas como civilizadas, mientras que las corralejas se vinculaban con los pueblos, mismas que existían, al menos, desde 1907<sup>88</sup>. Las fuentes muestran un desprecio por la fiesta taurina popular, tachándola de bárbara, no obstante, también tenía lugar en las ciudades como Montería y Sincelejo.

Propongo.

Se viene la fiesta de la Cruz: á cortar palos para la corraleja y darle maíz á los rocines para que estén gordos y *jarocho*s en las carreras; llega el clásico once: báile público y carreras; Páscoa! Reyes!: fandangos! Y de ahí no salimos. Nada que tenga visos de civilización; nada que nos muestre como pueblo culto. Nada, más que darle gusto al vagamundillo del cuerpo con detrimento del intelecto: manso cordero que sufre sin protestar. Propongo una salida de rutina con unos juegos florales, aunque tardíos, para la celebración del Carmen. No que aspiremos á las suntuosidades del teatro Colón; ni contentos con artífices del verso como en la Atenas sabanera; pero sí podemos enjaretar una fiestasita intelectual para que muestren unos su amor á las musas y luzcan otros dotes de versificador. Más, hoy que contamos con el espléndido salón de la casa para escuelas. Si hay quien secunde, “*El Sinuano*” iniciará los preparativos (“Propongo”. *El sinuano*, Loricá, 18 de mayo de 1907)

---

<sup>85</sup> AMSCM, claves de identificación: Se-Paso doble-04-0924.2, Se-Pasillo-04-0835.2 y Se-Danzón-04-0863.1.

<sup>86</sup> “Filma Local. DE TOROS”. *El Sinú*, Montería, 6 de noviembre 1914.

<sup>87</sup> “San José en Toluviejo”. *La Correspondencia*, Santiago de Tolú, 20 de abril de 1912, pág. 1.

<sup>88</sup> “Propongo”. *El sinuano*, Loricá, 18 de mayo de 1907.



Las fiestas del patrono que se verificaron el 30 del pasado, estuvieron regularmente concurridas. No hubo corraleja como otros años pero sí *toros romos*, aunque la corrida fue corta motivado a la *vigilancia*, según nos cuentan las que allí estuvieron. [...] (“Fiesta de San Jerónimo”. *Fiat Lux*, Montería, 5 de octubre de 1913)

A principios del xx existieron en Montería, al igual que otras ciudades costeñas, una serie de teatros o recintos en los cuales se realizaban conciertos, bailes, fiestas taurinas y se proyectaba cine. Tal vez, el más importante fue el Circo Teatro Montería fundado en 1914<sup>89</sup>, en el cual una de sus principales actividades fueron las corridas de toros<sup>90</sup>. Estos espacios reproducían el mismo proyecto civilizatorio, generando un discurso que intentaba separar lo *vulgar* de lo *culto*, al igual que sucedía dentro del repertorio y la exclusión del porro de banda.

Estos datos me permiten sugerir que desde inicios del xx los imaginarios musicales estaban dirigidos al mundo ganadero. Tal vez, así los géneros de salón en el Caribe colombiano se manifestaron y resignificaron con esta particularidad. Al mismo tiempo, esto puede pensarse como un antecedente histórico de las prácticas compositivas del porro de banda, las cuales se inspiraron en ganaderos, toreros y toros, sobre todo desde la década de los sesenta, como muestro en el siguiente capítulo.

Por su parte, varios nombres de obras locales evidencian la relación con los valores promovidos por el proyecto civilizatorio deseado por la élite de la época, ya que aparecen temas como el patriotismo, la historia caudillista, el conflicto bipartidista, el sentimiento regional, la vida religiosa y hasta la modernidad misma. Una vez más, el ejemplo que prueba esto es la producción de Zarante, de la cual destacan los valeses *Un recuerdo a Montería*, *Sobre la tumba del general Uribe*, *El 17 de Junio*, *Tomás Uribe Uribe* y *7 de Octubre* (Virgen del Rosario), los pasillos *Modernismo* y *El futuro caudillo* (*Uribe Uribe*), la polca *6 de Agosto*, la danza *La Bogotanita*, la mazurca *Res non verba*<sup>91</sup>,

---

<sup>89</sup> “Teatro Montería”. *Fiat Lux*, Montería, 20 de enero de 1914.

<sup>90</sup> “Notas sueltas”. *Eco Sinuano*, Montería, 27 de julio de 1916.

<sup>91</sup> *Res non verba* es el nombre de un periódico de Sincelejo de principios del siglo xx.



el danzón *La Mañana de Pascua* y las marchas fúnebres *María Dolorosa* y *El Calvario*. El siguiente testimonio muestra cómo un vals podía ser utilizado para un momento del ciclo de vida, cumpliendo la función de una marcha fúnebre:

En 1891, con motivo de la muerte de mi querido e inolvidable hijito Santander Augusto, comencé a escribir en el cementerio, sobre su tumba, el valse de cinco partes, con introducción importante, casi fúnebre, que terminé en mi casa, y que lleva este nombre, que se hizo muy popular en el Sinú, las Sabanas de Bolívar y Cartagena: **Sobre la tumba de Santander**. (Zarante, 1933, pág. 388)

Estos indicios me permiten argumentar que los géneros de la época se utilizaban, desde entonces, para acompañar la religión popular en las Sabanas, como también sucedía en Mompo y otras partes del Caribe. (Flores y De Ávila, 2021). Así, estos hechos se pueden retomar para comprender la función actual de la música clásica contemporánea.

Una práctica muy local en torno a la banda que se utilizó como ritual de comienzo, como apertura del espacio liminal, fueron las piezas de puerta. Estaban relacionadas con la bendición e inauguración de negocios, eventos o celebraciones, todo a través de la música. Como su nombre lo indica, se interpretaban tres obras para el inicio de una fiesta patronal, en la procesión o algún momento importante. Un ejemplo es la celebración de San José en Toluviejo de 1912, de la que un cronista señalaba: “el último toque para la procesión, y todavía la música no ha comenzado a tocar las tres piezas de la puerta en la casa que presta el servicio de la iglesia”<sup>92</sup>. Probablemente esto ocurría en el domicilio de las personas que costearon la celebración o porque lo prestaban al servicio de la liturgia, pues dicho lugar, tal vez, aún no estaba terminado. La figura de San José iba con una vara florecida en la mano y lo iluminaban ocho velas, a su alrededor el cronista relata haber visto una persona pagando una penitencia de agradecimiento por haberse curado de la viruela. Al mismo tiempo,

---

<sup>92</sup> “San José en Toluviejo”. *La Correspondencia*, Santiago de Tolú, 20 de abril de 1912, pág. 1.



mientras observa al presbítero, afirma que la banda ejecutaba las tres piezas de puerta y la gente se organizaba en las hileras para la procesión<sup>93</sup>.

La misma práctica de las tres piezas aparece en el Sinú en 1913 durante un baile de salón organizado en una casa de Montería. En el periódico se describe que el lugar estaba repleto de luces y que, aunque el baile estaba programado para las ocho de la noche, aún se veían pocas parejas media hora después de iniciado: “La música había tocado las tres piezas de puerta, y había entrado a ocupar puesto en los corredores del patio”. Luego de su interpretación, la banda tocó el primer tema de la noche: “una pieza alegre, borrascosa, que ponía cripaturas en los nervios”. Los mirones por las ventanas “se componían de niñas de primera, que no pudiendo asistir porque no las invitaron, o porque carecían de los *aparejos* indispensables”, es decir, del bello sexo ausente<sup>94</sup>.

En Mompox igualmente hay noticias sobre las tres piezas, en el AMSCM tuvimos la fortuna de encontrarnos con un regalo del tiempo, uno que nos hiciera algún músico del pasado. En forma de nota, al respaldo de una partichela del himno *O Salutaris* para saxofón alto, cuya función tenía lugar en la fiesta de Corpus Christi, aparece el siguiente tesoro:

Estimado Paco: Quisiéramos saber, si hoy día de la inauguración, de su establecimiento, podríamos tocar algunas piezas en su puerta. Al mismo tiempo los felicitamos y esperando el correspondiente trago. Músicos de la Banda Horizonte. (AMSCM, *O Salutaris*, clave de identificación: Sa-Himno-01-0119)

Como se lee, las piezas de puerta eran utilizadas de forma ritual para la inauguración de un establecimiento o negocio, al mismo tiempo constituían un don que realizaban los músicos y mecenas. La banda Nueva Horizonte existió de 1908 a 1933 y se conformaba en su mayoría por la prestigiosa familia Villanueva (Zapata J. , 2015, págs. 74-

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> “AÑORANZAS”. *Fiat Lux*, Montería, 3 de marzo de 1913, pág. 2-3.





75). A juzgar por el punto musical y el repertorio para la liturgia católica, se trata de una obra probablemente de los veinte del siglo xx o anterior.

De acuerdo con lo expuesto, las piezas de puerta se interpretaban en la fiesta tanto en el ámbito solemne como en el alegre, siendo una forma de sacralizar el espacio. En otras palabras, se trataba de una forma de bendición de los eventos a través de la música, marcando un espacio liminal, ritual e inicial para que se pudieran realizar las demás actividades cotidianas sin contratiempo. Al igual que las anteriores, este elemento ritual puede ser tomado en cuenta como el antecesor de las *tres piezas clásicas* que se tocan en la actualidad para comenzar los actos religiosos en la Costa, en las cuales no puede faltar un vals.

Las prácticas que expuse en este rubro pueden ser entendidas como las manifestaciones sonoras del ideal de la época, ellas dan cuenta de las construcciones y los usos que la gente y los músicos hacían con el repertorio que circulaba. Todo esto tiene que ver con la forma en cómo la sociedad se relacionaba a través de la música. Mediante el repertorio, se filtraban elementos de la ganadería –la principal actividad económica–, la política, las construcciones sexo–genéricas, el sistema de creencias, el patriotismo, en resumen, la modernidad de la época. Los casos demuestran, una vez más, que, a través de los gestos performativos de la música, las divisiones simbólicas entre lo “culto” y lo “vulgar” se entrecruzaban. Los repertorios, además de estar destinados a ser interpretados en espacios específicos dentro y fuera de la fiesta, estaban siendo interiorizados en el imaginario colectivo. Por un lado, reproduciendo los valores cultos y, por tanto, una distinción social; por el otro, siendo apropiados y resignificados por elementos locales que estaban emergiendo y creándose en el mismo momento.

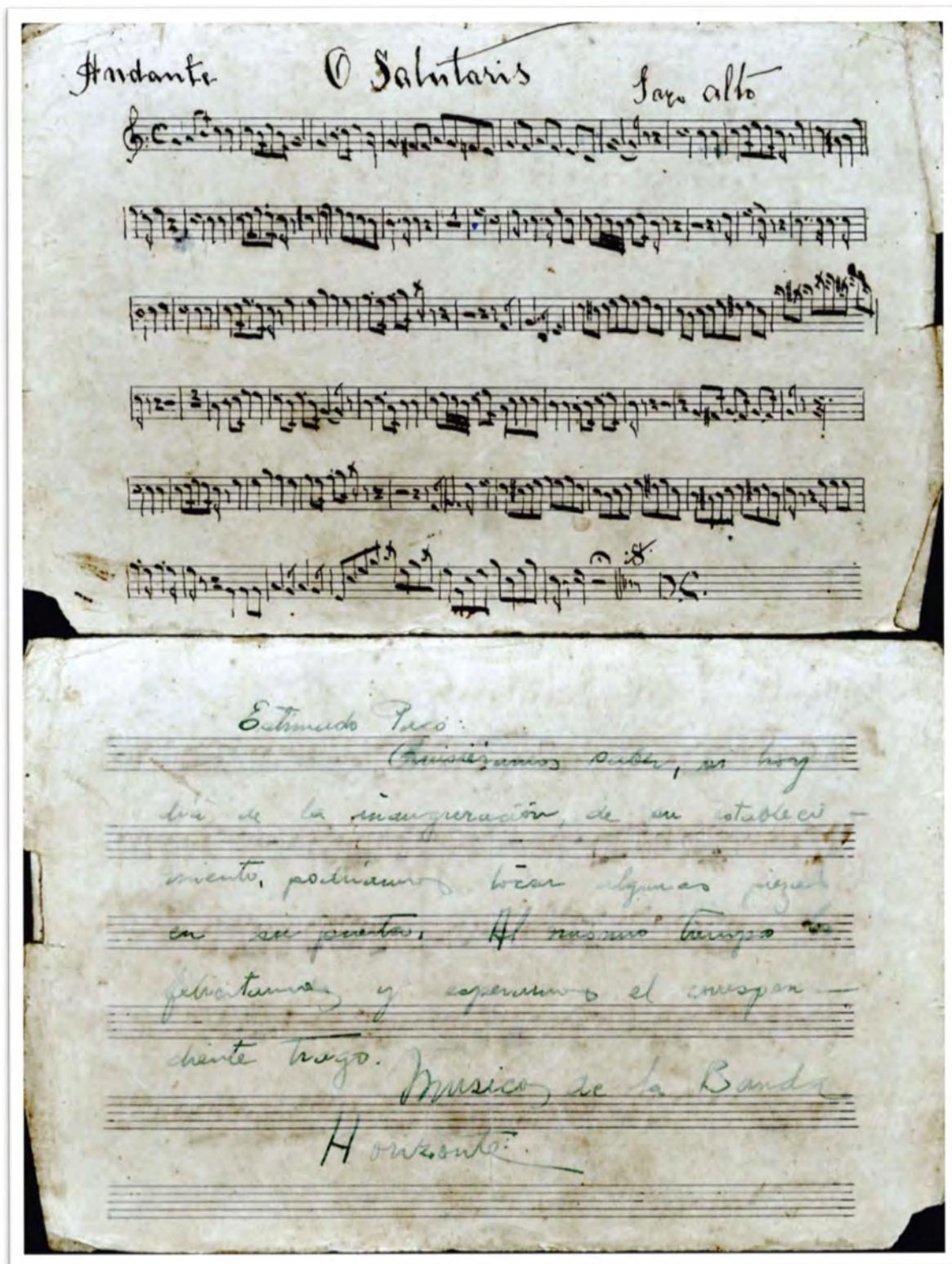


Imagen 26. Partitura de himno O Salutaris y petición de piezas de puerta en AMSCM.



En conclusión, la práctica de banda, al ser la dotación musical de la modernidad, tenía que concordar con el ideal civilizatorio, el cual se manifestó sobre los espacios, las conductas, el gusto y las ideas. Ahora bien, no es mi intención sostener que en el Bolívar Grande se desarrolló con exactitud el concepto de civilización delineado por Elías. Sin embargo, existen algunos elementos en su propuesta teórica que coinciden y que aquí denomino como el *ideal civilizatorio del Bolívar Grande*. Como ya he explicado, esa forja de valores permitía a las comunidades de la época sentir que “alcanzaban la civilización”. En este sentido, por ejemplo, el interés en la construcción arquitectónica en pro del progreso material comparte elementos con la lógica de civilización desarrollada en Inglaterra, según Elías, así como con los comportamientos, los buenos gustos y las formas conductuales que el autor investiga para el caso de Francia. En el tema que me ocupa, las retretas tenían que ser, por supuesto, adecuadas a lo que se consumía en las grandes ciudades del mundo. Una gran diferencia, sin embargo, es el hecho de que en el Bolívar –fuera de Cartagena y Barranquilla– no había la infraestructura para escuchar ópera, por lo que lo más cercano eran las reducciones para banda. Así, la sociedad, sus dirigentes y el mismo pueblo sentían vivir a la altura de lo que se consideraba el pináculo del desarrollo cultural. Por ende, la asistencia a estos eventos, la escucha de este tipo de repertorio y la exhibición de un comportamiento particular se asemejan a la construcción del concepto de cultura alemán, descrito por Elías.

Paralelamente existían en este contexto otras prácticas musicales marginadas, como los pitos y tambores, la música de gaitas, las cumbiambas, los fandangos y los bundes. Como dije, el porro era interpretado en los fandangos donde también había música de moda, la misma que aparecía en las corralejas. A pesar de que dichas prácticas estaban integradas en el sistema festivo de la época, fueron construidas –en términos de las fuentes– como impropias, bárbaras, rústicas, semi-agrestes y pueblerinas. Esto constituyó la distinción por parte de la élite, ya que se construía de esa



manera particular todo lo que no fuera acorde con dicho ideal, de cuyas prácticas, en cambio, se afirmaba que expresaban civilización, progreso y cultura, entre otras nociones. Así, la distinción instauraba una jerarquía cuyo lugar más elevado fue ocupado por la música de la liturgia católica y del ciclo de vida, seguida de la ópera –conocida como la música clásica de los “grandes genios” del arte europeo– y las retretas, vinculados con el campo de lo solemne. De este modo, ciertas expresiones construidas como populares quedaron relegadas al ámbito vulgar, jerárquicamente inferiores en esa escala valorativa.

Con todo, en las sociedades periféricas las promesas de la modernidad nunca han sido cumplidas cabalmente, quizá tampoco en las centrales, pues siempre hay marginación. Dicho esto, todas las sociedades han creado formas de vivir lo invivible, que en el caso particular de la Costa se traduce como la cultura campesina/ganadera generada de forma necesaria para la reproducción de la vida. Esta contradicción –la de la implementación de una economía hacendaria elitista que el pueblo hace propia– puede ser explicada como una simbiosis social que se encuentra siempre en un campo de poder, en una lucha de fuerzas. Por un lado, los intereses de los capitalistas y los políticos, por el otro, los de las diferentes clases sociales que conforman al conjunto de la sociedad. El producto de esto es la cultura misma de la Costa, la cual, paradójicamente, hizo propio un modo de vida que, al mismo tiempo, es su propio yugo.

Aunque las fuentes consultadas no ofrecen certeza del momento en el cual los géneros de salón del siglo XIX y principios del XX pasaron a ser parte de lo festivo solemne<sup>95</sup>, lo que es claro es que heredaron la categoría de música clásica del repertorio de los “grandes maestros”, sobre todo de la ópera, la música predilecta de las retretas

---

<sup>95</sup> Hay que recordar que la categoría de música clásica contemporánea se conforma por valeses, pasillos, fox trots, danzones, pasos dobles y marchas, lo mismo que designa al repertorio que acompaña los momentos sagrados solemnes de la fiesta.



en dichos siglos. Todo esto se amalgamó en un solo concepto, que hace referencia al repertorio para el culto de los santos y algunos rituales del ciclo de vida hoy en día, aunque hasta hace algunas décadas la música de salón seguía cumpliendo su función original para el baile. No obstante, la mayoría de los géneros dominantes del siglo XIX y XX pasaron a ocupar, paulatinamente, el lugar de distinción más alto dentro de la jerarquía festiva, mientras las reducciones de óperas fueron cediendo su lugar hasta desfuncionalizarse por la sociedad. Así, el porro, tras los ordenamientos de los departamentos de Córdoba y, posteriormente, de Sucre, pasó a ser el género privilegiado en el ámbito festivo alegre. Esto tiene que ser leído teniendo en cuenta el contexto social, político y económico, pero también por el despegue de la industria musical en el país y el protagonismo que adquirió la música del Caribe, en especial la del formato de banda por el éxito de las *big bands* de mediados del siglo XX. Algunas músicas caribeñas que triunfaron en la industria se fueron fusionando y reinventando conforme pasaba el tiempo, hasta que adquirieron en los años sesenta la categoría de *música tropical*, en palabras de Peter Wade (2002). Pero este tema será profundizado en el próximo capítulo, en el cual hablaré de estos importantes cambios.





# CAPÍTULO III

ECONOMÍA Y POLÍTICA DEL DISCO DE  
BANDA: REPERTORIO CLÁSICO Y PORRO  
(1960-1990)



**H**ASTA AQUÍ, he abordado el contexto social, político y económico del Bolívar Grande, así como la forma en que apareció, en dicho contexto, una agenda cultural enfocada en el “progreso”, la cual era dirigida por la élite a través de la fiesta y su música. Estos procesos correspondían con un ideal civilizatorio local, que recaía en la formación de una distinción al interior del repertorio musical. Así, puse énfasis en la ganadería extensiva a principios del siglo xx, tanto en el Bolívar Grande como en la región Caribe en general. He propuesto, además, que la ganadería y otros fenómenos que crecieron en conjunto con ella (v.g. el porro y las corralejas) se convirtieron en elementos clave para la producción de los discursos identitarios, mismos que se desarrollaron a partir de la creación del departamento de Córdoba en 1952 y de la tardía fundación de Sucre en 1966. Según Ocampo (2015), a partir de ese acontecimiento histórico en el joven departamento sinuano, se dio en la región una transición desde un sistema caciquil, centrado en la hacienda, hacia un sistema político clientelar. En paralelo, se fue consolidando la industria musical colombiana, la cual detonó la popularización de algunas músicas del Caribe desde la década de los cuarenta, a través de varias figuras dentro de los que se destacan Lucho Bermúdez y Pacho Galán. El repertorio caribeño se volvía, de esta forma, un discurso sobre la música nacional, que se identificaba, a partir de los sesenta, con el término genérico de música tropical. En dicha década, las bandas de aliento provenientes de la región sabanera iniciaron su participación en el mundo de la industria, contribuyendo a la amplificación de la imagen de lo tropical desde otras particularidades.

El corpus discográfico que he considerado para este capítulo consiste en 169 fonogramas pertenecientes a bandas del Caribe y de agrupaciones del sonido sabanero, producidos entre las décadas de 1960 y 1990, en donde se incluye música clásica y porro. Asimismo, recurro a trabajos folclóricos sobre las corralejas, la historiografía regional y a la historia oral con algunos músicos mayores. Como mostraré, y siguiendo a Ocampo, entre los años setenta y mediados de los ochenta se produjeron





cambios políticos y sociales relacionados con la transformación de las élites. Entre otras cosas, estos procesos permitieron que dichas élites se apropiaran del porro, lo cual me llevó a indagar en las formas en que los discos se instalaron en los órdenes político económicos privilegiados al interior de la sociedad y en el sistema festivo, coadyuvando a crear y reforzar estereotipos sobre las Sabanas (centrados en las vacas, los corrales, las corralejas y los toros, por mencionar algunos). Todos estos discursos pueden verse plasmados en los trabajos discográficos: a través de las imágenes, de los nombres de porros y de otros metadatos, como los textos.

## FUNDACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE CÓRDOBA

Si bien la fundación del departamento de Córdoba se dio en 1952, el proyecto separatista tiene antecedentes ya hacia fines de la década de 1930. Uno de ellos fue la resolución unánime que emitió en 1939 el Concejo Municipal de Montería, en la que se invitaba a varios concejos sinuanos a una reunión, conocida como la Convención de Municipalidades, con el objetivo de acordar el proceso de la campaña de separación. El encuentro se llevó a cabo el 20 de julio en el Teatro Roxy de Lorica, es de destacar la actividad llevada a cabo para la recolecta de fondos para el pro-departamento: una “becerrada que tuvo lugar en el Circo Teatro y durante la cual lucieron sus habilidades tauromáquicas algunos aficionados de la localidad encabezados por el joven Melanio Murillo” (Exbrayat, 1996, pág. 16). A los pocos días, se organizó una segunda convención en Lorica pero fracasó, nueve años después, sin embargo, el proyecto volvió a ser retomado con un desenlace positivo, aunque espinoso.

Entre los líderes políticos de la región se destacó el senador suplente del Estado de Bolívar, Remberto Burgos Puche, conservador que invitó a la conformación de la Junta Central Pro Departamento a liberales de distintas partes del Sinú (Burgos en Ocampo 2015, pág. 67). Uno de los argumentos principales del grupo promotor de la creación del departamento se centraba en las escasas vías de comunicación existentes



(Ibíd., pág. 68). Por esto, y para el cumplimiento del requisito del número de habitantes, se integraron municipios de la región del San Jorge de ese entonces (San Marcos, Caimito, San Benito Abad y Ayapel) y otros tres de las Sabanas: Sahagún, Chinú y San Andrés de Sotavento. En general, en este proceso de creación hubo quienes estaban a favor y quienes estaban en contra, debido a la diversidad de intereses allí presentes, algunos de los cuales se relacionaban con pugnas políticas entre conservadores y liberales y con las preocupaciones de las élites, tanto del interior del Sinú como del nivel regional y nacional<sup>1</sup>.

Otra de las razones aparece en el semanario citado por Sánchez Villareal, en un número dedicado a la región del Sinú, donde se explica que una de las estrategias y argumentos utilizados por los líderes que integraron la junta pro-departamento en 1948 fue, justamente, la contribución económica, política y social que una región rica, fértil y abundante podría hacer a Colombia:

Pero llega uno a Montería y empieza a recorrer la comarca sinuana: Cereté, Sahagún, San Pelayo, Lorica, San Carlos. Y más al oriente, el valle del San Jorge: San Marcos, Ayapel... Potreros en donde el pasto gigantesco y jugoso no permite la entrada a caballo; dehesas de magníficos ejemplares. Como decía alguno, tierras en donde se siembra una bola de cristal y se recoge, a los pocos días, una cosecha de figurillas de "baccarat". Y, entonces, tiene uno que convenir en que los elogios se quedan cortos: esta tierra es superior a toda ponderación. Su fertilidad es increíble, especialmente en este país de vertientes corroídas por la erosión, en donde la tierra debe ser, para que rinda, prácticamente fabricada con abonos. El Sinú es un milagro. ("Córdoba". *Sábado*, 23 de octubre de 1948, pág. 1 en Sánchez, 2017, pág. 42).

Así, a través de su riqueza ganadera, Córdoba contribuiría a crear nación. No es casualidad que en el número de periódico se profundizara en la historia y en el asentamiento de la ganadería. Sin embargo, los argumentos no sólo se relacionaban con esta actividad, sino también con la justificación del nacimiento del porro, como podemos ver en un texto expuesto en el mismo semanario, titulado *El porro nació en*

---

<sup>1</sup> Para profundizar en este tema ver *Poderes regionales, clientelismo y Estado. Etnografías del poder y la política en Córdoba, Colombia* (Ocampo, 2015) y *Creación y organización de Córdoba 1956* (Burgos, 1956).



*el Sinú*. Allí, el cronista ofrece varias explicaciones de por qué este género habría surgido en ese lugar, esto se habría dado, según el parafraseo de Sánchez, a través del balanceo de las palmeras y el correr del río en la noche, siendo “la prueba plena de la paternidad del Sinú sobre el porro” (2017, pág. 11). De igual forma, el cronista señala su origen a través de la letra de lo que denomina como porro típico: la *Vaca vieja*. Pieza en la cual se menciona también el municipio de San Pelayo:

Yo nací en San Pelayo,  
A orillas del Río Sinú.  
He bailado en los fandangos  
De la Rada hasta Tolú...

(“El Porro nació en el Sinú”. *Sábado*, 23 de octubre de 1948, pág. 11 en Sánchez, 2017, pág. 44)

Según el autor, el cronista que habló con los músicos de la época –a los cuales, por cierto, no menciona– invita a visitar varias poblaciones del Sinú para escuchar su música:

Esta es la música sinuana. Pero la música no es para leída sino para oída, no para contada sino para danzada. Suelten, pues, lectores, este papel. Y viajen al Sinú: a Montería, a San Pelayo, a Lorica, a Tierralta, a oír, a bailar la música sinuana. A conocerla y a sentirla. (Ibíd.)

Más adelante, bajo el mandato de Roberto Urdaneta como presidente de la República, y a través de la ley 9 de 1951, se aprobó la nueva entidad territorial, que debía entonces ser construida mediante herramientas culturales y simbólicas. Los actos conmemorativos por la fundación de Córdoba se llevaron a cabo a mediados de junio de 1952, por un lado, un baile de salón amenizado por una *big band* orquesta, donde los músicos y asistentes vestían elegantes trajes de la época; por otro, un fandango en el que la banda ocupaba el centro y un gran conglomerado de personas aparecía a su alrededor, como se puede apreciar en las fotografías de Sady González (ver Imagen 28). Esto pone en evidencia las diferencias de clase de la época a través de las expresiones músico dancísticas.



*Imagen 27. Clarinetista en fandango durante fundación del departamento de Córdoba.  
Sady González – Archivo fotográfico. Banco de la República de Bogotá.*

Cabe resaltar que la proliferación de haciendas y la fundación de Córdoba son acontecimientos clave en la argumentación de Ocampo acerca de las transformaciones de los poderes políticos, que posteriormente devendrían en política electoral. Ambos



hechos tuvieron lugar hacia mediados del siglo xx y definieron el rumbo de la estructura social cordobesa. Por un lado, la expansión hacendaria fue poco a poco “limitando las posibilidades de la agricultura campesina, a lo cual se sumó la baja intensidad de mano de obra que requiere la ganadería” (Ocampo G. , 2015, págs. 65-66). Respecto a la creación del departamento, “introdujo nuevos elementos en la política regional: institucionalidad estatal, burocracia, representación parlamentaria, autonomía administrativa y presupuestal” (Ibíd.). Además, la poca oferta laboral en la hacienda redundó en la expulsión de la “población rural que se instala precariamente en Montería y va a constituir la base de las estructuras clientelares que serán entonces el soporte de los poderes regionales” (Ibíd.). De esta manera, la política electoral se instauró como uno de los sistemas más relevantes y fundamentales del poder económico y político en la vida social cordobesa, poder que antes se sustentaba en el régimen hacendatario establecido sobre las relaciones de patronazgo agrario. Sin embargo, al transformarse al sistema político clientelar, se mudaron “sin romper la estructura de poder, las matrices de relaciones sociales y las sociabilidades políticas que habían permitido la institución y la reproducción de los poderes políticos instaurados alrededor de la hacienda” (Ibíd., pág. 49). Por otro lado, los modos y simbologías del caciquismo del siglo xix fueron trasladados a la nueva época, pero haciendo uso de la burocracia y de los recursos estatales intercambiados por votos en las prácticas clientelistas. (Ibíd., pág. 93).

Uno de los factores más importantes en todo este proceso fue la profesionalización de la política, encarnada por los hijos de los antiguos hacendatarios que migraron para estudiar en diversas ciudades de Colombia. Respecto a la composición de las élites, Ocampo señala dos grupos de mayor relevancia, los inmigrantes árabes y los miembros de las clases medias, dedicados en un principio a la explotación de maderas y a la ganadería. La clase política se convirtió entonces en la principal intermediaria entre el Estado y las poblaciones, conformándose así las “estructuras





clientelares enmarcadas en los partidos políticos y en los procesos de urbanización y estatalización” (Ibíd., pág. 75).



*Imagen 28. Asistentes a fandango por la fundación del departamento de Córdoba.  
Sady González – Archivo fotográfico. Banco de la República de Bogotá.*



Por otro lado, a pesar de que las prácticas sociales del régimen hacendatario se mudaron al sistema electoral, la ganadería sirvió como un discurso identitario fundamental para construir no sólo la imagen de Córdoba, sino también la del futuro departamento de Sucre. La clase política, al reacomodarse, necesitaba elementos que le dieran identidad al departamento, así el mecanismo empleado fue tomar elementos del sistema festivo relacionados con la ganadería, en especial la corraleja y, con ésta, la apropiación del porro. Paradójicamente, se trataba de aquellas prácticas que, como he abordado en el capítulo anterior, habían sido construidas como “vulgares” y “no apropiadas” para el proyecto civilizatorio que se gestó en el Bolívar Grande a principios del xx.

Con el tiempo, Montería fue construida como *la capital* ganadera colombiana, allí nació, hacia la década de 1960, una de las ferias ganaderas más reconocidas a nivel nacional. Asimismo, Sincelejo, la capital del departamento de Sucre, fue construida como *la capital* cebuista de Colombia. Las corralejas fueron tomando relevancia en el discurso folclórico y, paulatinamente, fue proliferando en la región la cría del toro bravo, raza que se lidia estas ocasiones. Así, “parte de esta vida ganadera está sublimada en la dimensión cultural de la vida social y por lo tanto en la música [...] la ganadería es tan importante [...] que ha sido ritualizada en diversas formas al interior de la propia cultura” (De Ávila, 2017, pág. 36). En este contexto se fueron creando mitos en torno a las corralejas, desde la definición de su origen hasta las múltiples narraciones de los toros bravos. Existen variantes mitológicas sobre estos astados que ahora ocupan un lugar especial en la cultura, como El Chivo Mono, El Candela, El Bailay, El Arrancateta, entre otros.

Desde aquellos intentos separatistas y, sobre todo, con el auge del porro en la industria fonográfica, se crearon también mitos fundacionales alrededor de dicha práctica musical que se asentaron en la región de las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar. Este fenómeno se dio de manera similar al de otras músicas del Caribe,



exportándose con el nombre de música tropical como estrategia comercial para llegar a convertirse en un símbolo colombiano (Wade, 2002), que se incorporaría a los mitos sobre la nación. Esto permitió la creación de estereotipos sobre la Costa Caribe, construida como “alegre” o “feliz” a través de su música, frente al interior del país vinculado a lo “melancólico” (Hernández O. , 2016).

Cabe destacar que uno de los factores que dio fuerza a estos discursos regionales de representación fue la proliferación de literatura folclórica local, la cual se esmeró por explicar los orígenes de los elementos culturales que dotaban de identidad los territorios. Las narrativas identitarias sobre el porro se fortalecieron aún más con la creación del Festival del Porro a finales de los años setenta, teniendo como epicentro el municipio de San Pelayo, Córdoba, lugar donde se concentran los mitos fundacionales del porro palitiao o pelayero. De igual forma, a mediados de los ochenta nació el Encuentro Nacional de Bandas en Sincelejo, Sucre, declarado como Patrimonio Folclórico Cultural e Inmaterial de la Nación en 2017.

A su vez, la selección de dichas prácticas como modelos de representación implicó el desplazamiento de otras de la época, así como también la reducción de espacios de constante interacción, como aquellos en donde se escuchaban pitos y tambores y cumbiambas. Como mostré anteriormente, sólo catorce años antes de la fundación de Córdoba, en la Avenida 20 de Julio en Montería –hoy av. Ronda del Sinú– tenían lugar fandangos y cumbiambas todos los sábados. Dichos desplazamientos implicaron también una simplificación y reducción de la importancia que se le daba tanto a las piezas clásicas, como a otras manifestaciones musicales de la región (v.g. los bullerengues, por mencionar un caso)<sup>2</sup>.

Ahora bien, como dije en la introducción, las repercusiones de la vida económica y política siguieron transformándose en la fiesta. Uno de los cambios relevantes fue que, hacia los años setenta y ochenta, la fiesta dejó de ser organizada por el pueblo

---

<sup>2</sup> “Los fandangos y cumbiambas en la avenida”. *La Voz del Sinú*, Montería, 9 de abril de 1937.



junto con los ganaderos y pasó a ser controlada por los alcaldes en turno. Este aspecto condujo a que se convirtiera en un elemento de acumulación de capital para unos cuantos y, al mismo tiempo, de aprovechamiento para los intereses clientelares. En el rubro siguiente intentaré ilustrar, a partir de algunos testimonios orales, ciertos recuerdos que las personas tienen sobre la fiesta en la época en que funcionaban lógicas anteriores, teniendo en cuenta que estos recuerdos son siempre reelaboraciones desde el presente.

## LA FIESTA DESDE LA NOSTALGIA

Las personas en la Costa recuerdan las viejas lógicas de la fiesta con nostalgia, como una época mejor, dado que la participación del pueblo en la organización era mayor. Por ejemplo, ver jugar los toros era gratis, ya que existía el sistema de donación por parte de los ganaderos, entre otros aspectos. Se trataba, en otras palabras, de una forma diferente de hacer política. Hoy día todo tiene un alto precio, aunque “a los músicos les pagan poco, todo subió, menos el trabajo del músico y la atención. Y el trato, las condiciones de hospedaje y alimentación son precarias y lo que se les paga es una mínima cosa, de ahí que yo saqué mi banda de las corralejas”<sup>3</sup>.

Los aspectos de cambio que he podido rastrear se refieren a la organización, a las formas rituales, al trato de los músicos y a los materiales de construcción de la corraleja. Respecto al primer elemento, se lo relaciona con diversas formas de participación de los habitantes de las comunidades, quienes se organizaban por familias y se repartían labores. La junta organizadora era escogida públicamente entre el pueblo, quienes debatían los nuevos miembros, y se extendía una invitación abierta, tal como permite ver el testimonio del señor Reginaldo:

Todo aquel que quería ser miembro de la junta podría serlo. Una cuestión amplia y participativa. Cualquiera decía bueno yo quiero participar de la fiesta. Obviamente que el que

---

<sup>3</sup> Entrevista a Naranjo, Miguel Emiro, 2019, 20 de mayo, Planeta Rica, Córdoba.



se metía a hacer parte de la fiesta tenía que asumir alguna función. (Entrevista a Jiménez Ballesta, Reginaldo, 2018, 7 de agosto, Villa de San Benito Abad)

Las personas encargadas de la junta tenían la responsabilidad de velar por las necesidades de la fiesta, como por ejemplo la búsqueda de los donadores de toros, los cuales eran estipulados para cada uno de los días de corraleja. En San Benito Abad, una de las formas de difusión de los días de toros era la de los bandos, leídos por un pregonero en todas las esquinas del pueblo:

El bando se leía en cada esquina; allí se relacionaba o se mencionaba que la fiesta en corraleja comenzaba el día 15 a las 2 de la tarde, y por aquí hubo un señor que se dedicó siempre a la recámara, uno sabía a qué hora entraban los toros porque una recámara que explotaba se oía en las localidades vecinas. (Ibíd.)

En cuanto a las formas de la distribución espacial, las corralejas se realizaban frente a las iglesias, las cuales siempre han estado vinculadas con el ceremonial popular católico (santoral). Este hecho es evidenciado por algunas portadas de discos, como el titulado *Fiesta Sabanera*, de Lucho Campillo y su conjunto:



Imagen 29. *Fiesta Sabanera* de Lucho Campillo, con fotos de corraleja frente a una iglesia.



De igual forma, existían diferencias en los materiales para la construcción de la corraleja. Si antes se hacía con maderas tales como caña brava, guadua y bejuco, extraídos de árboles que crecen en la región, actualmente son construidas con largos costales de madera y clavos de acero en forma circular. En aquella época, las familias que quisieran participar eran asignadas con determinada cantidad de metros de aquellos materiales, con el fin de construir la estructura del corral:

La junta iba asignando, por ejemplo, al señor Reinaldo Jiménez, que fue mi padre, y la señora Rosa Ballesta, [ellos] construyen 5 o 6 metros de corralejas. Entonces, buscaban a una señora, le pagaban, y ellos construían con guadua, madera, sí, puntales, que le llamaban antes. Puntales, o sea, los palos de las cercas, y luego venían sobre eso la cinta de las corraleja, y de esa manera se hacían las corralejas. (Ibíd.)



*Imagen 30. Corraleja frente a la actual basílica menor de San Benito Abad, Sucre.  
Archivo fotográfico Fals Borda. Centro de Documentación del Banco de la República, Montería.*



Las formas de transportar los toros y de recibirlos en la corraleja también muestra diferencias relevantes. En aquel primer momento, los animales eran conducidos a pie por un vaquero montado a caballo, empleado de las haciendas ganaderas que procuraba llevar bueyes para controlarlos. Cuando los toros llegaban al ruedo, las bandas interpretaban porros hasta que todos los animales estuvieran encerrados, esta ocasión es recordada por distintas personas como la *entrada de los toros*. Hoy día son transportados en grandes camiones que llegan hasta el toril, lugar en el que son encerrados.



*Imagen 31. Entrada de toros en las fiestas de Santa Ana Magdalena, 1978.  
Archivo fotográfico Fals Borda. Centro de Documentación del Banco de la República, Montería.*

Asimismo, pocas horas antes de que iniciaran las tardes de toros, los ganaderos organizaban las *recepciones*, reuniones donde se compartía con sus amigos allegados.



Por lo general, iniciaban a las once de la mañana y la banda acompañaba dicho evento. Terminada la recepción, las bandas estaban presentes en el traslado del ganadero y de su gente hasta la corraleja. Hoy día se emplea también el nombre de recepción, pero con un significado diferente. Se trata de un tipo de reunión programada por la junta, en las horas de la mañana, en un salón o espacio del pueblo al que son invitados ganaderos, toreros y diversos allegados a los organizadores.

De igual modo, los ganaderos donaban los toros para la fiesta pues, según los testimonios, era una forma de honrar al santo y, al mismo tiempo, de obtener prestigio y hacer política. Este hecho muestra que el vínculo de la iglesia con una de las principales economías de la región, la ganadería, ha sido muy profunda desde hace mucho tiempo. Esto no quiere decir que no se cobrara la entrada, al contrario, existía efectivamente un precio, pero era bajo. Actualmente, en cambio, las entradas se cobran según un precio que va ascendiendo por día, en relación con los toros programados. Agregó aquí que los ganaderos no se relacionaban solamente con la iglesia, sino también con el pueblo. Es decir, no se trataba solamente de un vínculo económico, sino también político, ejecutado a través de las relaciones de dones empleadas por los toros regalados para la fiesta. Si existe un aspecto que la gente recuerda con facilidad es justamente dicha donación por parte de los ganaderos.

Por último, los músicos recuerdan el trato hacia ellos mediante expresiones como “los querían mucho”, “los apreciaban mucho” o que esas fiestas eran buenas. Anteriormente, el contrato de las bandas se realizaba verbalmente y el número de horas era mayor. Lo cual se debía, según los testimonios, a la escasez de agrupaciones, lo cual generaba que el tiempo fuera de sus casas se prolongara.

La complejidad de los procesos que he descrito, con la puesta en juego de diversos elementos culturales, junto a los estereotipos construidos sobre la región Caribe (en especial de las Sabanas), fue explotada paulatinamente por la industria musical, lo cual explicaré con más detalle en el siguiente rubro. En este proceso, las casas



disqueras tomaron elementos de la vida económica ganadera y del mundo festivo: por un lado, las corralejas y lo que se desprendía de ella (v.g. sus personajes, los toros famosos y las historias de ganaderos); por el otro, el porro mismo. Por supuesto, ambos se encontraron en diálogo con la historia económica, cultural, política y social de la región.



*Imagen 32. Banda Nueva Esperanza de Manguelito en las fiestas de Santa Ana Magdalena, 1978. Archivo fotográfico Fals Borda. Centro de Documentación del Banco de la República, Montería.*

## APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA MUSICAL: EL CARIBE COLOMBIANO

La industria musical colombiana tiene sus orígenes en la década de los treinta con la creación de Discos Fuentes en Cartagena, bajo el mando del empresario Antonio

Fuentes. Sin embargo, su despegue más importante tuvo lugar hacia fines de los años cuarenta (Santamaría, 2019, pág. 144)<sup>4</sup>. Esto responde, en parte, al proceso de mercantilización de los medios masivos de comunicación acaecido en la década del treinta, no sólo en Colombia sino en el mundo (Wade, 2002, pág. 35). En este sentido, la industria musical no comenzó caminando sola, sino que fue de la mano con un conjunto de prácticas anteriores a ella que hacían parte del mismo proceso, tales como la radiodifusión, la televisión, el cine, los radioteatros, entre otros. Por ejemplo, en 1914 se estrenó la empresa Cine-Sinuana en Montería<sup>5</sup>, que contaba con su propia banda<sup>6</sup>. Ese mismo año nació en Sincelejo el periódico *El Kine*, propiedad del Salón Sincelejo, de publicación eventual y circulación gratuita y en la que se enfatizaba y reflexionaba sobre el cine y las muestras cinematográficas del Salón. Se preocupaba, también, por otros temas de interés social, cultural y económico (Tamara y Miranda, 2011). El *Kine* tenía como editores propietarios a Enrique Castellanos & Cía. y era una sucursal de la Empresa de Kinematógrafos del Teatro Variedades de Cartagena. De igual forma, en 1928 nació el Cine-Colombia de Sincelejo, cuyo propietario era Luis A. Támara<sup>7</sup>. Ya en los años veinte, en dicha ciudad se habían proyectado películas como *Fascinación* o *El Círculo de la Muerte*<sup>8</sup>.

Por otro lado, en esas mismas décadas se fundaron diversas emisoras a nivel nacional: en 1929 La Voz de Barranquilla; en 1934 La Voz de Laboratorios Fuentes en Cartagena y; en 1940 la Radio Nacional en Bogotá. En el mismo 34, surgió en Sincelejo

---

<sup>4</sup> Antes de los treinta diversos músicos y compositores colombianos habían grabado con disqueras norteamericanas, las cuales privilegiaron varios géneros musicales y autores de la Costa. Revisar el apartado *La Jazz band orquesta: sobre la tropicalización y los géneros caribeños* en Flores y De Ávila (2021).

<sup>5</sup> *Fiat Lux*, Montería, 20 de enero de 1914.

<sup>6</sup> *Eco Sinuano*, Montería, 24 de junio de 1915.

<sup>7</sup> *La Lucha*, Sincelejo, 27 de mayo de 1938.

<sup>8</sup> *La Lucha*, Sincelejo, 23 de octubre de 1920.



la radiodifusora La Voz Sincelejo, a cargo de Eugenio Quintero Acosta<sup>9</sup>. En septiembre de 1938 se fundó en Montería la radiodifusora Ondas del Sinú (Exbrayat, 1996, pág. 276), a cargo de los propietarios Carvajalino & Cia<sup>10</sup>. La música transmitida en vivo y fonograbada fue de gran importancia para las emisoras que contaban con radioteatros (Wade, 2002, pág. 122). En diciembre de 1934, por ejemplo, la radiodifusora sincelejana organizaba una orquesta para audiciones<sup>11</sup>. Por otro lado, la radio no era el único medio de transmisión de música en vivo, dado que también había bandas que eran protagonistas en proyecciones en salas de cine. Así lo deja ver el anuncio de un periódico de Sincelejo: *Grandes Conciertos Musicales en la Ciudad*<sup>12</sup>, en el cual se ofrece música clásica y moderna de la época.

Durante su despegue, los medios masivos de comunicación en Colombia estuvieron en la mira de intereses económicos y políticos nacionales, especialmente por parte de los gobernantes que los empleaban como estrategias educativas y de difusión cultural (Hernández, 2016, pág. 147; Nieves, 2008. pág. 118). La música del Caribe ha sido muy relevante en la historia de la industria musical colombiana, proliferándose desde finales de los años treinta bajo el liderazgo del empresario cartagenero Antonio Fuentes López-Tagle, y floreciendo definitivamente entre los años cuarenta y cincuenta. Fuentes se enfocó en grabar a músicos de la región que integraban las *jazz band* orquestas, que a su vez difundían su música en espacios como emisoras y clubes, dándose así a conocer a nivel nacional e internacional. Entre ellos se encuentran músicos muy conocidos, como Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Francisco “Pacho” Galán o José Benito Barros Palomino, así como diversos intérpretes compositores que tenían en su repertorio porros, cumbias, gaitas, mapalés, boleros, entre otros.

---

<sup>9</sup> *La Lucha*, Sincelejo, 24 de octubre de 1934.

<sup>10</sup> *La Voz del Sinú*, Montería 17 de septiembre de 1938.

<sup>11</sup> *La Lucha*, Sincelejo, 15 de diciembre de 1934.

<sup>12</sup> *La Lucha*, Sincelejo, 31 de octubre de 1937.



Hacia finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, surgieron en el país diversos sellos discográficos, entre los cuales pueden destacarse Discos Tropical de Barranquilla (1949) –segunda empresa fonográfica de Colombia–, Sonolux ubicada en Medellín (1949), Discos Vergara de Bogotá (1950), Silver (1950), Zeida/Codiscos (1950) y Discos Victoria (1964) (Wade, 2002; Santamaría, 2019). Desde la década del cincuenta, el foco de la industria fonográfica se ubicó en Medellín, donde su funcionamiento y subvención se fusionaría más tarde con importantes capitales de la industria textil (Santamaría, 2019, pág. 144).

A mediados de los cincuenta, aparecieron otras agrupaciones que competían con las *big bands* que dominaban la escena de la música tropical en la industria. Dichas agrupaciones mezclaron el formato de orquesta con el de banda de viento y la música de acordeón, a estas mezclas Ochoa (2018) las ha denominado como *sonido sabanero*<sup>13</sup>. Estas agrupaciones fueron exitosas sobre todo en los años sesenta, destacándose Pedro Laza y sus Pelayeros, Clímaco Sarmiento y su Orquesta, La Sonora Cordobesa y Montería Swing, entre otras. Entre las que combinaron música de acordeón con el formato de banda tipo tradicional resaltan Los Corraleros de Majagual. Todos estos conjuntos fueron producto del laboratorio de Discos Fuentes, cuyas estrategias se basaban en la creación de “grupos con distintas combinaciones de músicos que también actuaban como solistas o tocaban en otros grupos de la empresa” (Wade, 2002, pág. 208). Ahora bien, a pesar del éxito de la música tropical durante varias décadas, es hasta los sesenta que aparecen las primeras grabaciones de bandas tradicionales, protagonistas de las fiestas que estudio en esta investigación.

Como ya he anticipado, los trabajos discográficos que analicé se ubican entre los sesenta y hasta los noventa, teniendo en cuenta el repertorio de porro y música clásica, cuyo apogeo se dio entre los años setenta y ochenta. Asimismo, consideré los

---

<sup>13</sup> En términos personales, no coincido con la utilización de la categoría “pueblerino” que el autor emplea para referirse a las bandas tradicionales sabaneras (Ochoa, 2018, pág. 153).



discursos identitarios sobre la ganadería, la corraleja, el santoral y el regionalismo que aparecen como metadatos para el análisis. Por otra parte, tuve en cuenta algunas agrupaciones del sonido sabanero exitosas en ese momento, que grabaron el mismo repertorio echando mano de los estereotipos, por ejemplo: los Corraleros de Majagual, Pedro Laza y sus Pelayeros y, en menor medida, Los Caporales del Magdalena, Super Combo los Sucreños, Los Sucreños de Rodrigo Rodríguez, Pipe Guarín, Aniceto Molina y su Conjunto con Lucy La Tabaquera, Julio Fontalvo y los Auténticos de mi Pueblo, Lucho Campillo y su Conjunto, entre otros.

#### APOGEO Y DECAIMIENTO DE LA MÚSICA CLÁSICA FONOGRAFADA

El análisis discográfico muestra que la música clásica se grabó desde los sesenta, aunque tuvo su auge en los setenta para ir decayendo hasta, prácticamente, desaparecer en los noventa. En toda la muestra encontré ocho géneros clásicos en total: 24 vales, 12 pasos dobles, 6 danzones, 4 danzas, 2 pasillos, 1 fox trot, 1 danzonete y 1 marcha. Estos géneros, exceptuando al danzonete, siguen siendo utilizados actualmente dentro del ritual festivo, siendo el vals el más sobresaliente. Como había dicho antes, entre las agrupaciones que grabaron música clásica se encuentran bandas tradicionales y del sonido sabanero. Es interesante que algunas de estas últimas emplearon el eslogan de “banda” en sus portadas, siendo que corresponden con dotaciones híbridas más vinculadas con la orquesta. Dentro de los veinticinco fonogramas que incluyen este repertorio, sólo ocho lo hicieron en el formato de banda tradicional.

Quizá la agrupación que más repertorio clásico grabó sea la Banda de la Boquilla, dentro de los que destacan diez vales: *Tristeza del Alma*, *Aura María*, *Tú, Mi Cabaña*, *Te amaré*, *Ola*, *Ledys*, *Mercedes Primera*, *Aurora* y *Añoranza*; asimismo la marcha *Quincho Barrilete* y el danzón *A Corina*. Por lo general, cada conjunto registra en promedio uno o dos temas en toda su producción, así La Banda Cereteana grabó el vals *Arrullo* y el danzón *Agua Dulce*. La Banda 19 de Marzo de Laguneta hizo lo propio





con el paso doble *Currito de la Cruz* y el pasillo *Flores Negras*. La Banda Nueva Esperanza de Manguelito grabó el vals *Dos Hermanas* y la Super Banda de Colomboy, Córdoba, se encuentra el paso doble *El Gato Montes*. De la Banda del Maestro Gayaspá aparecen los pasos dobles *Zacatecas* y *Padilla Gran Almirante*, lo mismo que los valeses *Tristezas del Alma* y *Gloria*. En el muestreo encontré un fonograma compilatorio, *Las mejores bandas bajas*, en el cual está registrado el vals *Esther Julia* y el danzón *Boquita azucarada*.

Intérprete	Fonograma
Banda 19 de Marzo de Laguneta	Aquí está la 19 Arte y folklore de la "19" para Colombia
Banda Bajera de San Pelayo	Retreta pelayera Vol. 2
Banda de la Boquilla	La banda de la Boquilla Vol 2. Macondo y otros éxitos al estilo de la banda de la Boquilla Vol. 3 Banda de la Boquilla Vol. 5 Banda de la Boquilla Vol. 6 Banda La Boquilla Vol. 7
Banda Nueva Esperanza de Manguelito	Banda Nueva Esperanza de Manguelito
Bandas Bajas	Las mejores bandas bajas
La Banda Cereteana	A orillas del Sinú
La Banda del Maestro Gayaspá	Fandango y Mapalé
Super Banda de Colomboy	Super banda de Colomboy, Córdoba

Tabla 3. Bandas y trabajos discográficos de música clásica.

No obstante, el disco más emblemático, tanto por ser el primero publicado de banda tradicional (ca. 1963), al igual que por su contenido es *Retreta Pelayera Vol. 2* de la Banda Bajera de San Pelayo de Discos Fuentes<sup>14</sup>. Este fonograma contiene doce temas de los cuales siete son piezas clásicas: los pasos dobles *El Vencedor* y *14 de Julio*, los valeses *Flores* y *Perlas* y *Tristezas del Alma*, el pasillo *Toña y Yo*, el fox trot *Tu Recuerdo* y el danzón *Broche de Oro*. Hay que recordar que, según los testimonios orales<sup>15</sup>, los géneros de salón seguían siendo populares cerca de esta época en el terreno del baile

<sup>14</sup> Parece ser que una primera grabación que realizó la misma banda fue *Carnaval en San Pelayo*, no obstante, este fonograma salió a la luz después que *Retreta Pelayera* por razones que desconozco.

<sup>15</sup> Entrevista a Demoya, Miguel Antonio, 2018, 10 de agosto, Unión, Sucre; Entrevista grupal a Rivero, Guido Manuel; Narváez Díaz, José Miguel; Rodríguez Petro, Ramón Antonio; Guerra Díaz, Guido Manuel, 2019, 4 de abril, Corregimiento de Manguelito, Cereté, Córdoba.





durante las ocasiones festivas. Sin embargo, el texto que acompaña la producción *Fandango y Mapalé*, de La Banda del Maestro Gayaspá, es muy claro al sostener que para esos mismos años (ca. 1971) el repertorio clásico ya era parte de la esfera de lo solemne<sup>16</sup>.



Imagen 33. Retreta Pelayera Vol. 2 de la Banda Bajera de San Pelayo.

El diseño de *Retreta Pelayera* se caracteriza por los variados colores del título y de la ropa de los músicos, quienes posan con sus instrumentos en un campo rodeado de

<sup>16</sup> Aquí parte del texto: "Ombe.. si dan media de ron más, toco con la banda" Esta es la frase más común del Maestro Gayaspá en su tierra Soledad (Atlántico) o en cualquier población de la costa en donde el cura párroco siempre lo requiere para que toque las fiestas de todos los santos, o las procesiones y hasta los entierros, esos entierros en donde los muertos se lloran para adentro: con puro ron. [...] Los curitas de pueblo lo solicitan porque él con su banda, o sea con sus dos hijos más que son el del Bombo y el Platillo y su propio clarinete, se saben el "Yo soy cruzado, esa es mi gloria" ... o "El himno de las Beatas del pueblo" ... o "Zacateca" el conocido pasodoble imposible de dejar de tocar en las procesiones, o cualquier cosa que tenga sabor a pueblo... casi a "sub-desarrollo". PHILIPS (STEREO 6346023, MONO 6377021)



árboles verdes. En el respaldo se incluye un texto de José Luis Logreyra<sup>17</sup> que recuerda el tiempo pasado de las retretas dominicales y que resalta lo importante de estas ocasiones para los pueblos. El autor destaca los vestidos de dril blanco que usaban los caballeros y el paseo que daban las personas al salir de la misa para esperar las retretas. Dentro del repertorio de las bandas que menciona, señala tres reducciones de óperas: el *Coro de los Yunque* de Giuseppe Verdi (*Il trovatore*), la *Danza de las Horas* de Amilcare Ponchielli (*La Gioconda*) y *El Poeta y el Aldeano* de Franz von Suppé. Todo este panorama, que hacía parte de los discursos civilizatorios a principios del xx, se muestra aquí ya como un conjunto de tradiciones lejanas, ubicadas en un tiempo recordado con nostalgia que, según el texto, fue devastado por los avances de la modernidad, que los hizo ir desapareciendo paulatinamente. A continuación, un fragmento de este testimonio:

El modernismo exigente y demoledor arrancó del medio de las vías, el romántico coche de los “cómplices caballos” y vetustos y bonachones conductores; disipó con cemento de olvidos, los carriles del gordo y bullicioso tranvía. Los kioskos aquellos de las retretas fueron quedando apagados para siempre... los metales de aquellos músicos del “almidón y el dril”; con sus trajes rectos y nítidos, se fueron diluyendo ante la pujante y loca adultez de un siglo veinte que hoy se nos quiere “sali del globo terráqueo”! El recuerdo de las retretas, es una visión de amor por las cosas idas... De aquellos conciertos al aire libre donde “el poeta y el aldeano” se codeaban todos los domingos con las lindas chicas y enjambres de chicuelos “volaban” en medio de faldas, gritos y sonrisas muy de tarde en tarde, algún sonido familiar que nunca muere, nos pone perfiles de nostalgia en este tiempo; tiempo donde la tierra y sus hijos van empujando quieran o no, a destinos infinitos llenos de sorpresas y... de alturas! (*Retreta Pelayera Vol. 2*, Banda Bajera de San Pelayo, Discos Fuentes)

Este fonograma es un testimonio que nos habla de la relevancia de la música clásica en la época, cuando no era grabada solamente por las bandas sino también por algunas orquestas del sonido sabanero, así lo nuestro en la siguiente tabla.

---

<sup>17</sup> Periodista que se especializó en música tropical y escribió muchos textos en fonogramas de Discos Fuentes, muy afamado en los medios televisivos y radiofónicos.



Intérprete	Fonograma
Banda 20 de Julio de Repelón	Candelazos Curro Vol.3
Crescencio Camacho y sus Boquileros	El Mochilero
Pablo A. Cueto y su Banda	San Benito en Repelón
Pedro Laza y su Banda	Cumbión del Cangrejo
	Llegó Pedro Laza y su banda
	Pedro Laza y su banda
	Pedro Laza y su banda
Pedro Laza y sus Pelayeros	Lo mejor de Pedro Laza y su banda
	Vuelven los pelayeros
	Fiesta costeña
	Lo mejor de Pedro Laza y sus pelayeros
	El gran Pedro Laza y sus pelayeros

Tabla 4. Agrupaciones de tipo sonido sabanero que grabaron música clásica.

La Banda 20 de Julio de Repelón es justamente una de las agrupaciones que utilizaba en sus portadas el eslogan de “banda”, refiriéndose al uso de instrumentos de esta dotación tradicional, aunque combinados con los de orquesta y empleando voz. Este grupo grabó el danzón instrumental *Dame tu corazón*, por su parte, Crescencio Camacho el danzón *Sonia*, mientras que Pablo A. Cueto y su Banda lo hicieron con el paso doble *Mis delicias*. Ahora bien, como se puede advertir, el intérprete más destacable es Pedro Laza y sus Pelayeros<sup>18</sup>, entre sus nueve trabajos aparece el danzón *Zangandungo*, los pasos dobles *Ni se compra ni se vende* y *El Mantero* y los valeses *Rosa Elena*, *Aurora* (dos veces), *Las Mañanitas* y *Tus lágrimas* (tres veces).

En este recorrido discográfico es de destacar la relevancia del vals, pues el Archivo Musical Santa Cruz de Mompox (AMSCM) muestra claramente que hacia finales del siglo XIX y principios del XX este géneroailable fue el que dominó la escena del Bolívar Grande. Lo que es interesante aquí es que, en el ritual festivo de hoy día,

<sup>18</sup> También nombrado Pedro Laza y su Banda.



dicho género constituye la estructura mínima en el *performance* de las piezas clásicas, tanto en la fiesta como en los rituales de paso u otros (ver primer capítulo). Uno de los valeses más sonados en las alboradas, que los músicos identifican claramente, es *Tristezas* o *Tristeza del Alma*, mismo que aparece grabado en tres discos diferentes.

Prácticamente todos los géneros clásicos grabados continúan vigentes en la fiesta actual, sin embargo, parece ser que el esplendor de este repertorio dentro de la industria se dio sobre todo en los años sesenta, algo evidenciado en *Retreta Pelayera* y por Pedro Laza. Este panorama se mantuvo, aunque de forma más diluida entre los setenta y ochenta. Es decir, los discos muestran de qué manera la música clásica fue perdiendo importancia, mientras el porro se iba posicionando de forma cada vez más central en los trabajos discográficos. Una clave de lectura aquí es la arrojada por el AMSCM, a partir del cual pudimos advertir que el discurso musical concentrado en las bandas militares del XIX y XX viró en la mitad del siglo pasado hacia la música tropical (De Ávila y Flores, 2021). Pero, ¿por qué la música clásica no perdió importancia en términos rituales, si parecía no ser tan útil para los discursos regionales que deseaban construir la idea de nación? Teniendo en cuenta que la música “ideal” para tal discurso debía ser una que reuniera los tres componentes étnicos del “mestizaje colombiano” (indígena, negro y blanco), el género que cumplía con dichos requisitos era el porro, según los folcloristas. Con base en esto, se construyó el ideal de esa Costa alegre, escondiéndose, a simple vista, la importancia de lo solemne para la cultura y, por tanto, el repertorio clásico.

## EL PORRO DE BANDA EN LA DISCOGRAFÍA

Dentro del análisis que realicé, el género que domina por mucho dentro del repertorio de banda es el porro, del cual aparecieron 615 piezas grabadas. De ahí, en menor medida, siguen el fandango (180), paseo (170), puya (93), mapalé (95), paseaíto (85),



cumbia, (78), merengue (53), gaita (48), cumbión (37) y guaracha (24), entre otros<sup>19</sup>. Sin embargo, para efectos de este capítulo me centré en el porro, el cual hace parte de la división estudiada en esta investigación.

En general, los temas más reiterativos de las imágenes, los títulos, los textos y las piezas se relacionan con aspectos varios de la región Caribe, sobre todo con nombres de poblaciones, ríos, mares, fauna, objetos representativos, expresiones del habla costeña, elementos de la vida religiosa, de la economía, de la política y, por supuesto, de la fiesta. Las poblaciones aludidas pertenecen a diferentes lugares del Caribe, por ejemplo, San Juan, Soledad, Ponedera, Cartagena, Baranoa, Repelón, La Boquilla, Murillo, entre otros. Los más sobresalientes, sin embargo, son los ubicados en los departamentos de Córdoba y Sucre. Del primero se encuentran referencias a Montería, Cereté, Colomboy, La Doctrina, Manguelito, San Carlos, Sahagún, Chimá, Martínez, San Antero, Tolú Viejo, Laguneta, Pelayo, Rabolargo y Ciénaga de Oro. Del segundo lo hay a Sincelejo, Chochó, Caimito, Coveñas, Ovejas y San Marcos. Inclusive, en algunos discos aparecen las Sabanas y los ríos Sinú, San Jorge y el Golfo de Morrosquillo. Todos estos datos muestran que los discursos identitarios y folcloristas se replicaron también en la industria, pues le fueron atractivos y muy redituables, ya que para entonces la tropicalización del país se había consolidado. Esto reiteraba la regionalización de las bandas, de su música y de sus ocasiones festivas, en relación con ciertas poblaciones y prácticas, coadyuvando a los estereotipos y las mitologías.

El discurso regionalista presente en la discografía explotó, naturalmente, elementos de la vida cotidiana y de la “costeñidad”, mediante la reproducción de

---

<sup>19</sup> Los géneros que aparecen en menor número son: parranda, pasaje, merecumbé, mosaico, rumba, bolero, popurrí, maestranza, jalaito, macumba, mosaico, chungu, corrido, son, tamborera, alegre, chandé, chiquichá, guararé, pachanga, parrandón, pasebol, rock and roll, rumbón, salsa, africano, afro, bomba, bullerengue, butaca, calypso, casabertio, charanga, chocho, criollo, cundé, garabato, guaguancó, guajira cumbia, guapachá, guarachita, haitiano, kung fu, mece mece, merecumbión, murga, palenque, parrandín, pompo, ritmo punta, ritmo triétnico, rumbalé, rumbita, sanjuanero, sonsonete y tamborito.

atuendos estereotipados, como los sombreros concha jobo, el sombrero vueltiao, faldas largas, vestimenta blanca y abarcas tres puntá. Aparecen igualmente elementos de uso laboral, como el machete o las mochilas de fique. Dos trabajos relevantes que ejemplifican esto son de la Banda 19 de Marzo de Laguneta: *Bodas de Plata. Homenaje de la Lotería de Córdoba al Departamento y Antología de Porros y Fandangos Vol. 2.* (1990). La imagen del primero es una fusión de elementos clave para entender los discursos que he venido analizando, especialmente en relación con los símbolos que le dieron identidad a Córdoba (v.g. el escudo del departamento, el sombrero vueltiao y el porro). Además, en las piezas aparecen elementos relacionados con la vida ganadera y con la fiesta en corraleja, por ejemplo, hay algunos porros considerados como tradicionales dentro de los relatos mitológicos. Dicho esto, es muy consecuente que el disco inicie con el porro que es considerado como himno del departamento: *María Barilla*. En relación con el tema de la ganadería, aparecen el porro tapao *La Vaca vieja* y el fandango *20 de Enero*, que alude al día de la fiesta en corraleja más emblemática del departamento de Sucre. Por último, cabe mencionar que este trabajo fue patrocinado por la Lotería de Córdoba y grabado en los estudios de Disco Tropical en la ciudad de Barranquilla.

Respecto al segundo álbum, *Antología de Porros y Fandangos Vol. 2*, su carátula muestra el mapa de Córdoba con un sombrero vueltiao. En su interior hay dibujos sobre una especie de pergamino donde se encuentra la partitura del porro *María Barilla*, instrumentos de viento, una hojita<sup>20</sup>, un tambor y atuendos como el machete, abarcas y una mochila. En la contra portada hay un texto que reitera, en términos generales, la territorialidad del porro en ciertos lugares, dato que es contrastado con una América Latina golpeada:

En Córdoba el hombre sinuano, con el correr lento y contradictorio del tiempo, ha venido conformando una manifestación musical que ya lo identifica en el ámbito nacional: El

---

<sup>20</sup> Tradición musical campesina que consiste en hacer melodías con hojas de árboles.



Porro. Este género, que tiene sabor local en toda la región “Cenuana”, incluyendo al hoy departamento de Sucre, se ha proyectado, mediante un proceso que ha tropezado con el espinaje de las dificultades, a todo el país y a la mayor parte de América Latina [...] (*Antología de Porros y Fandangos Vol. 2*, Banda 19 de Marzo de Laguneta, CVS, 1990)

Más adelante en el texto, el cronista José Luis Garcés González da cuenta de la proliferación del porro a través de los festivales de la región, elemento que evidencia la fuerza que tomaron los discursos folcloristas desde los años setenta.



*Imagen 34. Bodas de Plata de la Banda 19 de Marzo de Laguneta.  
Homenaje de la Lotería al departamento de Córdoba.*

Un elemento a destacar es el hecho de que la industria se esmeró en proyectar una imagen de estas agrupaciones fuertemente ligada con la ganadería. Esto se materializó en los discos mediante las carátulas que mostraban campos verdes, en alusión a las sabanas o pastizales para la actividad, así como otros escenarios que resaltaron al ganado y a los toros. Esto también se evidencia en los títulos, textos y nombres de porros, bautizados a partir de elementos de este mundo económico y festivo, aunque



principalmente de la corraleja. Esto se dio en ambos tipos de agrupaciones, es decir, en la producción de banda tradicional y del sonido sabanero (ver Tabla 5).



Imagen 35. Antología de Porros y Fandangos Vol. 2 de la Banda 19 de Marzo de Laguneta

Por ejemplo, en el disco homónimo de la Banda 11 de noviembre de Rabolargo los músicos posan, con botellas de ron en la mano, dentro de un potrero de vacas vestidos con guayaberas y sombreros vueltiaos. En el disco de la *Banda Cerro de Maco*, por su parte, se emplea la fotografía de un toro en un pastizal. En el trabajo discográfico *Barranoa bailables* se observa también un conjunto de vacas dentro de un corral y un campo verde sabanero. Aunque los nombres de las piezas no coincidan con la temática del mundo ganadero presentado en las imágenes, el género que predomina es el porro, reforzando la clásica mancuerna entre ambos elementos. En el caso del disco *El toro balay*, de Julio Fontalvo y los Auténticos de mi Pueblo, aparece un porro llamado como el disco, uno de los míticos astados de la región. Aquí se observa al músico y compositor con un sombrero vueltaio, señalando un conjunto de vacas y toros en un campo abierto (más adelante profundizaré sobre este disco).



	<b>Intérpretes</b>	<b>Fonograma</b>
<b>BANDA</b>	Banda 11 de Noviembre de Rabolargo	Banda 11 de Noviembre de Rabolargo Banda 11 de Noviembre Vol. 2
	Banda 19 de Marzo de Laguneta	Al rescate del porro. Banda 19 de Marzo de Laguneta Antología de Porros y Fandangos Vol. 7 Arte y Folklore de la "19" para Colombia Festival del porro en San Pelayo Fiesta Sinuana Lamento del Porro Vol. 2 Su Majestad el Porro
	Varias bandas Banda 24 de Octubre de Sahagún Banda Cereteana Banda de la Boquilla Banda de Manguelito	Festival de Bandas Vol. 2 Banda 24 de Octubre de Sahagún A Orilla del Sinú Banda de la Boquilla Vol. 5 En la Plaza
	Banda Ecos de la Candelaria de Cereté	Por Amor a un Pueblo Cereté Toros y corralejas
	Banda Juvenil de Chochó	Banda Juvenil de Chochó De Fiesta en Fiesta Vol. 2 Fiesta Brava La Triunfadora Mestizaje Viejas Costumbres
	Banda Juvenil de Colomboy Banda Nuestra Señora del Rosario Banda Nueva Esperanza de Manguelito Banda San José de Toluviejo Varias bandas de Córdoba	Fiesta Cordobesa La Doctrina es la Doctrina Banda Nueva Esperanza de Manguelito Homenaje a San Pelayo Festival de Bandas
	/ / Aniceto Molina y su conjunto con Lucy la Tabaquera	Baranoa Bailables Fiesta Bailable Costeña Volumen 2 El Toro Bulero
<b>SONIDO SABANERO</b>	Banda 11 de Enero de Murillo	Éxitos Calientes Llegó la Pesada
	Banda 11 de Noviembre de Rabolargo	Fiestas y Corralejas Los Reyes de las Corralejas
	Banda 14 de Septiembre de la Loma Banda 20 de Enero	Alegría Costeña Banda 20 de Enero
	Banda 20 de Julio de Repelón	16 Éxitos Pa' Bailá El Africano Vol. 15
	Banda Cerro de Maco Banda Corralera Banda La Cerradura Cesar Castro y su conjunto Crecencio Camacho y el Súper Combo Curro Julio Fontalvo y los Auténticos de mi pueblo Los Caporales del Magdalena	Banda Cerro de Maco Banda Corralera Pa' Gozá la Costa Parranda corralera Monicongo Prieto El Toro El Balay Éxitos de Corraleja
	Los Corraleros de Majagual	Al Son de las Corralejas El boom de Los Corraleros de Majagual Los Corraleros de Majagual Los Corraleros de Majagual Mosaico Corralero
	Los Sucreños de Rodrigo Rodríguez Lucho Campillo y su Conjunto	¡Siguen las Corralejas! Fiesta Sabanera
	Pedro Laza y sus Pelayeros	Fiesta y Corraleja Fiesta y Corraleja Vol. 2
	Pipe Guarín Rufo Garrido y su Banda Sonora Curro y Banda Caimitera Súper Banda de Colomboy Super Combo los Sucreños	Fiesta en Corraleja Disco de Oro Bailables Curro No 8 Toma tú Bailables Curro No. 6 Innovación Total Mi lindo 20

Tabla 5. Intérpretes y fonogramas, por dotación instrumental, vinculados con la ganadería y corraleja.



Imagen 36. Fonogramas alusivos a la ganadería.

Dentro de los intérpretes que grabaron temas relacionados con el mundo ganadero se destacan cinco bandas y cinco orquestas de estilo sabanero, que muestro a continuación. Los temas giran en torno a distintos tipos de ganado, algunos de los cuales



aparecen acompañados de adjetivos y de nombres de razas, como se puede observar en la Tabla 6:

Intérpretes	Fonograma	Género	Nombre
Banda 11 de Enero de Murillo	Llegó la pesada	Porro	La Vaca vieja
Banda 19 de Marzo de Laguneta	Festival del porro en San Pelayo	Porro tapao	La Vaca vieja
Banda 20 de Julio de Repelón	16 éxitos Pa´ Bailá	Porro	El Toro negro
Banda cereteana	A orillas del Sinú	Porro	Rabo y Oreja
Banda San José de Toluviejo	Homenaje a San Pelayo	Porro	La Vaca vieja
Aniceto Molina y su Conjunto con Lucy la tabaquera	El toro bulero	Porro	El Toro bulero
Crecencio Camacho y el súper Combo Curro	Monicongo prieto	Porro	El Toro viejo
Los Corraleros de Majagual	Los corraleros de Majagual	Porro	El Toro miura
Pedro Laza y sus Pelayeros	Fiesta y corraleja	Porro	El Cebú
Sonora Curro y Banda Caimitera	Toma tú bailables Curro No. 6	Porro	El Buey

*Tabla 6. Fonogramas, intérpretes y porros vinculados con la ganadería.*

A pesar de ser una producción de orquesta tropical (que no se ajusta precisamente a las dotaciones instrumentales que vengo estudiando), es interesante el disco *El Porro Sabanero Vol. 8*, patrocinado por el Banco Ganadero, que incluye un texto en el que se explica que esta entidad había comenzado a grabar la Colección Dorada de la Música Colombiana en 1980, con el objetivo de “rescatar los valores auténticos de nuestra nacionalidad musical”. Y se agrega que para “este año, el Volumen VIII se llena de alegría contagiante, con uno de nuestros ritmos tropicales más importantes: EL PORRO SABANERO”. El cronista resalta que los escuchas se deleitarán con temas inolvidables que, para aquella ocasión, habían sido orquestados, engalanados e interpretados por grandes figuras nacionales. Recorren así a los porros más representativos de la región, que homenajeban las costumbres de los campesinos de Bolívar, Sucre y Córdoba (las “Antiguas Sabanas de Bolívar”), especialmente las relacionadas con los toros, las corralejas, los sombreros, las hamacas y las bandas, resaltadas como “símbolo auténticamente colombiano”. En otras palabras, este trabajo permite ver de que manera una identidad regional, asentada sobre su economía y sus expresiones



culturales, no se aplicó únicamente a la construcción del Caribe, sino que también coadyuvó a la construcción de los mitos nacionales. El lado A inicia con el porro *Fiesta en Corraleja*, para pasar luego a *Boquita Salá*, *Entrada a Tofeme*, *La Vaca Vieja*, *Quiero Amanecer* y el *Río Sinú*. En el lado B aparecen *María Barilla*, *Arturo García*, *Vámonos Caminando*, *El Sabanero*, *Guayabo en la Y* y *El Toro Balay*. Todos estos temas reiteran un discurso regionalista que se escucha, se baila y se habla.



Imagen 37. *El Porro Sabanero* patrocinado por el Banco Ganadero.

Es destacable el disco *El Toro bulero* y el tema homónimo (compuesto por Bladimiro Bula e interpretado por Aniceto Molina y su Conjunto con Lucy la Tabaguera), ya que el título, la imagen de la carátula (una corraleja) y hasta la historia narrada en la letra del porro coinciden con la temática festiva. Esta última menciona temas de la vida en la hacienda, de los ganaderos, de la fiesta y del papel de los manteros o de la raza de toros, como el cebú. Este animal da nombre a otro porro, interpretado por Pedro Laza y sus Pelayeros, como se puede advertir en la tabla anterior. Su letra trata de la visita



a una hacienda en el Sinú por parte de su dueño, el ganadero Alberto Carlos, con el fin de sacarle mantazos a los toros de raza cebú. A continuación, un fragmento de la letra:

Voy a visitar la hacienda que tiene  
Alberto Carlo´ en el Sinú  
para sacarle un mantazo a sus toros  
porque esa es la sangre del cebú. (Bis)

Brindaremos con ron blanco  
aguardiente y Medellín  
Habrá derroche de esperma  
porque esta fiesta no tiene fin. (Bis)

Porque cuando sale un toro bulero  
La plaza queda desierta  
No hay manteador que se le meta  
Son toros muy altaneros. (Bis)

Igualmente, deben mencionarse algunas producciones de banda que, en sus portadas, hacen énfasis en las corralejas. Por ejemplo, trabajos de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, con su *Antologías de porros y fandangos Vol. 7*; de la Banda 11 de Noviembre de Rabolargo, con cuatro discos, dos homónimos, más los álbumes *Fiestas y Corraleja* y *Los Reyes de las Corralejas*; la Banda Juvenil de Chochó, con un disco homónimo que afirma en su portada “Contiene los éxitos de las fiestas de Corraleja”, además *De Fiesta en Fiesta Vol. 2* y *Fiesta Brava*; de la banda Nueva Esperanza de Manguelito, con los discos *En la plaza* y *Vísperas de fiesta*; o la banda Ecos de la Candelaria, con *Toros y corralejas*.

La portada del primer disco de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, producido por Domus Libri (estudio de Montería), muestra una tarde de corraleja en la que resalta la imagen de dos toreros en plena faena: uno, acostado, esperando la embestida del toro; el otro, sentado, a punto de banderillar al animal. En la parte trasera del disco



aparecen diez temas de los cuales ocho son porros. Asimismo, va acompañado de un texto que expresa que el fonograma recorre los lugares más representativos de la música de Córdoba: “Va del río a la sabana. De Ayapel a Ciénaga de Oro. De Montería a Sahagún”. Reclama también, de alguna forma, contra la invisibilización de músicos y compositores que casi nunca son mencionados en los discos, en los festivales o en otras ocasiones. Esto se vincula con algunas relaciones de intercambio que profundizaré más adelante.



Imagen 38. Fonogramas de banda inspirados en la fiesta en corraleja.

Sobre el disco *De Fiesta en Fiesta Vol. 2*, de la Banda Juvenil de Chochó, puede mencionarse la fotografía de la parte exterior de la corraleja, en donde destacan los negocios de productos característicos de este evento. Fue producido en 1998 por el sello CESCOR-Melody, originario de Montería. Al igual que el anterior, el género que resalta es el porro, dentro de lo cual llama especialmente la atención uno clasificado como porro rock. También aparece un texto que resume el interés por mostrar la conjunción del porro y la corraleja: “No había una frase más autóctona para representar folclóricamente nuestro trabajo musical y defender «EL PORRO Y LA CORRALEJA», valores de nuestra pródiga sabana poco difundidos”. Luego, el cronista señala la figura



masculina encarnada en “un viejo sabanero”, descrito como garrochero<sup>21</sup> que se va a la fiesta estrenando ropa: pantalón de angora, sombrero de palma, listado y alón, junto a su pellón y hamaca. La descripción continúa dando cuenta de las ventas, nombrando distintas labores relacionadas con la corraleja: guaraperos, panaderos, cantineros, chaceros, fritangueras y fonderos. El siguiente párrafo resalta los intereses de la gente por la región:

Nuestra gente no hace otra cosa sino preparar las mantas, banderillas, capotes, paraguas y trapos viejos, para torear y hacer improvisadas carpas con retazos de telas con diferentes colores para esperar el estruendo de los triqui-traques y la estridencia de los borrachos al escuchar la vibración sonora de las bandas en las fiestas. (*De Fiesta en Fiesta* Vol. 2, Banda Juvenil de Chochó CESCOR-Melody, 1998)

Todo este panorama festivo es contrastado con la labor de los vaqueros en las fincas, lo que significa que el cronista logra mostrar el vínculo directo entre las relaciones sociales construidas en las haciendas y el mundo festivo y sus actores.



Imagen 39. *De Fiesta en Fiesta* de la Banda Juvenil de Chochó.

---

<sup>21</sup> Como se dijo en el primer capítulo, el garrochero es uno de los personajes que participa dentro del ruedo en la corraleja.



En cuanto a la producción, las lógicas operantes implicaban que los álbumes estuvieran a cargo de las disqueras, encargadas de procurar a las bandas con las que querían grabar. Esto significaba el contrato y el pago según el número de temas acordados, el resto del trabajo de distribución corría por cuenta de las disqueras, que enviaban una copia a cada agrupación. Cuenta el maestro Joaquín Pablo Argel que, en esa época, buscaban a las bandas porque no eran conocidas dentro de la industria. Sin embargo, respecto a la toma de decisiones en la parte creativa, encontré por lo menos dos producciones que permiten observar que existía un diálogo entre los dueños de las disqueras y los músicos. Los fonogramas que aparecen en la Imagen 40 permiten ver mejor esto, en el primero aparece la Banda 11 de Noviembre de Rabolargo dentro de una plaza de toros, haciendo el gesto de mantear unas vacas, como si fueran toros, mientras los músicos posan tocando su instrumento con el fin de simular la corraleja. Esta idea fue del empresario que realizó el contrato, mientras que el título *Los Reyes de la Corraleja* fue producto del ingenio de la banda, según cuenta el maestro Argel:

M.A: Maestro Joaquín, ¿por qué decidieron titular este disco *Los Reyes de la Corraleja*?

Joaquín: Porque nos gustaban mucho las corralejas. Aquí, si hacían fiesta en Pelayo, nos buscaban en corraleja. Si hacían fiesta en Purísima, nos buscaban, entonces me decían: “ustedes son los reyes de la corraleja”. Y yo dije, vamos a ponerle al disco *Los Reyes de las Corralejas*. (Argel, Joaquín Pablo, 2019, 19 de mayo, Cereté, Córdoba. Director de la Banda 11 de Noviembre de Rabolargo)

Por otra parte, los discos revelan aspectos importantísimos acerca de algunas relaciones de intercambio entre los directores de banda y la gente cercana, quienes solían encargar a los músicos temas que llevaran sus nombres. Los pagos, en su mayoría, se hacían en especie, a través de productos de la región como novillas, vacas o cerdos, existen varios ejemplos de esto en la discografía. Uno de los grupos que se destacaba era el de los ganaderos, reconocidos en la región por tener buenos toros bravos, que se lucían en distintas plazas del Caribe. Varios de estos toros, con el tiempo, cobraron fama de ser buenos y fueron así protagonistas de porros que han permanecido en la



memoria de la región. Esto se daba no sólo en el repertorio de las bandas, sino que también hacen parte de las orquestas tropicales locales, cuestión de la que puedo dar fe por mi experiencia durante la adolescencia y parte de mi adultez en Córdoba. Como ya he dicho en el primer capítulo, el toro es el personaje principal de las corralejas, y los ganaderos suelen afirmar que son sus hijos consentidos: “los ganaderos cuidan muy bien sus toros, les invierten bastante dinero para sanar sus heridas después de la Corraleja” (Hernández, 2011, pág. 53). De alguna forma, estos animales son la extensión de su poder ya que:

El toro como emblema de poder español colonizador, está siempre presente como la más viva representación de la realidad contradictoria de la sociedad de [la] sabana. Este animal encarna el poder del ganadero puesto en escena, y asimismo, es la muestra de su poder territorial. (Hernández, 2011, pág. 151)



Imagen 40. Trabajos alusivos a la corraleja de la Banda 11 de Noviembre de Rabolargo.

Varios de los porros sobre los toros aparecen en la discografía recopilada, uno de ellos es el *Arrancateta*, del compositor Armando Contreras, fundador de la Banda juvenil de Chochó, en cuyo disco *Fiesta Brava* (1985), producido por Felito LTDA, aparecía el tema.



El Arrancateta fue un toro donado por el sacerdote Ricardo Sierra al ganadero Alcibíades Monterrosa Vergara, de la familia Monterrosa, originaria del municipio de la Unión, Sucre. Según sus dueños, era un toro de color chocolate que venía de un toro puro santacoloma, aunque otras personas lo recuerdan de color castaño, negro o mono. En fin, estas descripciones se comportan como especies de narraciones míticas. Sin embargo, en lo que sí coinciden casi todos es que, durante una tarde de corraleja en el municipio de la Unión, el toro causó una gran herida a una mujer banderillera de Sahagún en uno de sus senos. Este acontecimiento terminó por dar al toro su nombre. Por su parte, Alcibíades Monterrosa cuenta:

Quando llega el maestro Armando Contreras a la parranda que estaba tocando Landero: “vea, don Ricardo, le hice un porro a su toro el Arrancateta”. Ricardo venía acosado de la guerrilla, Ricardo venía apurao con el EPL y con las FARC. Entonces dice no, no, no, bórrame de ahí. Entonces, Armando tacha la hoja donde decía “Ricardo Sierra, que tiene un toro que se respeta” y, entonces, dice: “no, el toro es de Aníbal Monterrosa”. (Hamburguer y Paternina, 2006, mins. 17.37-18.05)

La ganadería de la familia Monterrosa, bautizada como El Helicóptero, nació en junio de 1983, a partir de la unión de ganados de la pareja entre Amelia Ricardo y Alcibiades Monterrosa Vergara. Desde ese momento, dicha ganadería recibió un refrescamiento de sangre llevado a cabo con ganados distintos, en palabras de Aníbal<sup>22</sup>. Dentro de ellos se encontraba un toro llamado El Paraco, procedente de la ganadería de Marcos Támara Pérez, de Sincé, Sucre. Dicho toro también cuenta con un porro en su honor, compuesto por el sinceano Juan Severiche Vergara, que se encuentra grabado en el mismo disco de la banda de Chochó, *Fiesta Brava*. El Paraco es descrito en el libro *Corralejas de mi tierra* (Padilla, S/F, pág. 32) como ligero, rápido, agresivo y muy temido por toreros y vaqueros.

---

<sup>22</sup> El papá de Anibal Monterrosa Vergara, el ganadero Aurelio Monterrosa Vergara, se dedicaba a la cría de toros a principios del siglo xx y donó días de corraleja entre 1910 y 1911 para la fiesta del corregimiento Los Cayos, en el Bolívar Grande.



Imagen 41. De izquierda a derecha: fotografía del Arrancateta con su partitura; el toro El Paraco y; Fiesta Brava de la Banda Juvenil de Chocho<sup>23</sup>.

El porro *Arrancateta* no es el único que alude a la familia Monterrosa, existen también otros temas como el porro *Amelia Ricardo*, nombre de la esposa del ganadero. Dicha pieza fue compuesta por Miguel Emiro Naranjo, músico, compositor, fundador y director de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, la cual se encuentra en el trabajo discográfico *La Chiva de Palo* (1988). Otro porro relacionado con esta familia es *Dinastía Monterrosana*, compuesto por el músico Armando Contreras y grabado por la Banda de Chochó en su trabajo discográfico *Viejas Costumbres*. Existe también un mapalé titulado *Toro monterrosano* de José Ruíz.

Además del Arrancateta y del Paraco, otro toro homenajeado en un porro es el mítico Balay, mencionado en la pieza homónima por su compositor Julio Fontalvo Caro, de San Jacinto, Bolívar. En el catálogo que realicé, este porro puede hallarse en tres trabajos discográficos diferentes, en *Arte y Folklore de la "19" para Colombia* (1983), de la Banda 19 de Marzo de Laguneta; en *Banda Nueva Esperanza de Mangelito* (1985), de la agrupación homónima; en *La Triunfadora* (1983), de la Banda Juvenil de

<sup>23</sup> En orden, foto etnográfica en la Unión, Sucre e imagen tomada de Padilla (S/F, pág. 34).



Chochó, y; en *El Toro Balay* (1981), interpretado por Julio Fontalvo y los Auténticos de mi Pueblo.

El Balay era propiedad de un ganadero de la región, Arturo Cumplido Sierra, quien lo crio en su hacienda Santa Teresa. Varias personas comentan que su nombre se debía a la forma de sus cachos, semejantes al recipiente balay que utilizaban anteriormente los campesinos para limpiar el arroz. En el siguiente testimonio, César Cumplido, uno de los hijos del dueño del toro, comenta acerca del nacimiento de ese porro:

[...] el compositor fue a la oficina de su padre para ofrecerle una canción. Don Arturo le dijo que en vez de homenajearlo a él, cosa que ya habían hecho varios músicos, prefería que le cantara a un toro muy querido de su ganadería que había hacía algún tiempo. Se trataba del El Balay, un toro arriesgado, bravo pero noble [...] (Ramírez, 2012, pág. 17)

La propia letra de la pieza muestra la memoria de este toro, describiendo sus características, su aspecto físico, su raza y las plazas en donde lo jugaron y en la que murió.

Había un toro muy rejugá'o, era ligero como un rayo  
Dicen que como ese ya no lo hay  
Era criollo cacho encontra'o y valiente, de color bayo  
Por eso, don Arturo le puso El Balay

Ay, ay, ay, ay, ay, viene el toro bayo  
Ay, ay, ay, ay, ay, pa' la corraleja, compa'  
Ahí viene El Balay, monten sus caballos  
Ay, ay, ay, ay, ay, córténle una oreja, compa'

Como el Baly era tan guapo, eso decía Arturo Cumplido  
El que es valiente nunca llega a viejo  
También lo jugaron en Turbaco, y se lució en su propio patio  
El 20 de enero, ahí, en Sincelejo



Los porros dedicados a los toros de los ganaderos, amigos de los músicos, se relacionan con otro fenómeno de principios del siglo xx, observable en la músicaailable de la época. Especialmente en los programas de retreta, en los cuales aparecían dedicatorias dirigidas a amistades cercanas escritas al lado de cada pieza. Este fenómeno, según los datos a los que he tenido acceso, continuó dándose en el repertorio de las bandas y, hasta los años setenta del siglo pasado, se dedicaban porros a amigos cercanos, aunque intercambiaban también diversos elementos, como he mencionado más arriba. Este panorama facilitó el vínculo del sector ganadero con las bandas, algunos testimonios de músicos mayores recuerdan esas relaciones más cordiales y estrechas, entendiéndolas como una especie de compadrazgo: “A uno les regalaban los ganaderos instrumentos, nos conseguían trabajo, nos recomendaban. Nosotros nos sentíamos como vanagloriados”<sup>24</sup>.

Como dije en la introducción, durante las décadas de 1970 y 1980 se dieron cambios políticos relacionados con la reacomodación de la élite ganadera y política conformada en la fundación de Córdoba, como señala Ocampo. Ello me lleva a proponer que el porro y la fiesta contribuyeron a fortalecer a esta élite, la cual necesitaba crecer con más fuerza y para lo cual utilizó la estrategia de legitimación a través de discursos regionales “autóctonos”. Sin embargo, a partir de los pocos datos que poseo, todo parece indicar que, aproximadamente entre finales de los años setenta y, con cada vez más fuerza, en los ochenta<sup>25</sup>, la fiesta empezó a ser trastocada paulatinamente por el fenómeno del clientelismo. Los cambios no sólo transformaron las dinámicas económicas y políticas al interior de la fiesta, sino también las relaciones entre ganaderos y músicos: “A penas todo esto se volvió un mercado en explotar al

---

<sup>24</sup> Entrevista a Naranjo, Miguel Emiro, 2019, 20 de mayo, Planeta Rica, Córdoba.

<sup>25</sup> Ver *Las fiestas en el Caribe colombiano* de Sandra Turbay, et al. (2000) y *La fiesta en corralejas: La puesta en escena de las tensiones sociales de la región sabanera* de Aura Angélica Hernández Cárdenas (2011).



más débil ahí comenzó la rencilla, la violencia, la inconformidad y yo pudiera decir que el resentimiento”<sup>26</sup>. Miguel Emiro Naranjo recuerda que, al inicio de este proceso, el maltrato era tan fuerte que la entrada de los músicos a la corraleja era relegada al lugar por donde entraban los caballos, cuestión que se fue moderando con el tiempo. Otro de los testimonios es el siguiente:

Todo hacía creer que la presencia de la 19 de Marzo de Laguneta en las corralejas de los Santos Reyes en Ciénaga de oro iba a ser eterna. Pero no fue así. El fenómeno de la politiquería, y la comercialización de las corralejas, convirtió a este evento en un espacio explotador del trabajo de sus colaboradores director y excluyentes de las bandas de músicos organizadas. (Naranjo, 2016, pág. 117)

Por esta razón, el director de la 19 decidió radicalmente retirar a su banda de la participación en las corralejas. Al mismo tiempo, las relaciones entre músicos y ganaderos continuaban, pero incorporando nuevas lógicas de intercambio. Por ejemplo, la propia Ocampo cita un testimonio donde se advierte que las campañas de Edmundo López Gómez, de Mayorías Liberales, eran amenizadas por varias bandas y músicos de la región. En estas campañas, el político rifó una trompeta proveniente de Nueva York entre los integrantes de una banda de Manguelito (2015, pág. 164). Así como Córdoba se vistió de elementos identitarios regionales desde su fundación (tal como expliqué en rubros anteriores), también el sistema clientelar se alojó en esos elementos simbólicos, los cuales sirvieron para construir la imagen de las Sabanas, principalmente su música y su fiesta más representativa. Esto detonó una transformación en las relaciones sociales en general y, específicamente, entre los músicos y los ganaderos. Debe decirse aquí que, según se refieren a la manera en que los ganaderos se relacionaban con ellos, anteriormente se trataba de una forma de relación política que provenía del sistema caciquil de finales del siglo XIX y principios del XX. Esto quiere decir que las relaciones anteriores se transformaron, pero no

---

<sup>26</sup> Entrevista a Naranjo Miguel Emiro, 2019, 20 de mayo, Planeta Rica, Córdoba.



desaparecieron, más bien se reacomodaron, permitiendo así la continuación de la fiesta en corraleja.

## LAS CORRALEJAS EN EL SONIDO SABANERO

De la agrupaciones que estudié del sonido sabanero que rescatan elementos de la fiesta brava pueden destacarse varias: Los Corraleros de Majagual (*Al son de las Corralejas*, *El boom de las corralejas*, *Los Corraleros de Majagual* y *Mosaico Corralero*), Pedro Laza y sus Payeros (*Fiesta y Corraleja Vol. 2* y *Fiesta y Corraleja*), Los Caporales del Magdalena (*Éxitos de Corraleja*), el Súper Combo los Sucreños (*Mi lindo 20*), Los Sucreños de Rodrigo Rodríguez (*¡Siguen las Corralejas!*), Pipe Guarín (*Fiesta en Corraleja*) y Lucho Campillo y su Conjunto (*Fiesta Sabanera*), entre otros. Sin embargo, los dos grupos más importantes y destacados de la época fueron Los Corraleros de Majagual y Pedro Laza y sus Payeros.

Algunos estudios previos consideran que Los Corraleros de Majagual representaron, desde los estudios de Discos Fuentes, la innovación en la música tropical de los años sesenta. El investigador Jorge Nieves, por ejemplo, los reconoce como un grupo de fusión que mezcló, innovó y experimentó con distintos tipos de música del Caribe, especialmente de acordeón y bandas de viento. La agrupación fue conformada por distintos acordeoneros provenientes de Sucre (v.g. Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez, entre otros) y fue emblemática porque tomó varios aspectos del mundo de la fiesta y la ganadería, empezando por el nombre, que hacía referencia a una de las labores en la hacienda. La segunda parte de este último, Majagual, además de ser un municipio de Sucre, era el nombre de la plaza donde se celebraban las corralejas en Sincelejo que, actualmente, corresponde con un complejo cultural. Según cuenta uno de sus ex integrantes, Alfredo Gutiérrez, el empresario Antonio Fuentes invitó a grabar individualmente a varios de los acordeoneros mencionados:





Invitado por don Toño Fuente y llevado por Calixto Ochoa y Cesar Castro, fuimos e hicimos unas grabaciones, el porro *Majagual*, *La Ombligona* de Calixto Ochoa, *Se salió el Toro* de Cesar Castro y, debido al éxito, en 1961 al señor Toño Fuentes nos llama nuevamente y yo ya grabo canciones cantando, porque Majagual es un porro instrumental. Grabamos el *Jilguerito*, *La Paloma guarumera*, *La Felicia*, [...] Y al éxito de eso le nace a Toño Fuentes la idea de ponerle nombre al grupo, y que yo tocara el acordeón, dirigiera y cantaran Calixto Ochoa y Cesar Castro, y así nace en 1961 el primer LP [...] *Alegre Majagual*, que contiene todos los éxitos que ya habíamos grabado cada uno individualmente. (“Corraleros de Majagual por Alfredo Gutiérrez”. 33 Encuentro Nacional de Bandas, Canal Telecaribe).

Los integrantes de esta agrupación difundieron su música por todas las corralejas de la región. En San Benito Abad, por ejemplo, algunas personas los recuerdan participando en las fiestas. En la discografía estudiada aparecieron cuatro trabajos de su extensa trayectoria, grabados en distintas épocas con Discos Fuentes: *Los Corraleros de Majagual* L.P 0085 (1962), *Mosaico Corralero* (1964), *El boom de las corralejas* (1982) y *Los Corraleros de Majagual 201408* (1984).

Como se puede observar en la Imagen 42, las portadas de estas agrupaciones echaron mano de caricaturas de vacas, toros y corrales, esto es, utilizaron la parodia para citar y reiterar la ganadería y la fiesta. Encontré dos discos con carátulas de animales bailando, *Los Corraleros de Majagual* (LP 0085), por ejemplo, presenta una vaca danzando con un toro dentro de un corral con algunos músicos tocando a su alrededor. En otro LP homónimo (201408) aparece un toro vistiendo pantalón blanco, sombrero vueltiao y cargando un machete, acompañado de una yegua con falda que porta también un sombrero vueltiao y una mochila de fique. Como se observa, además de que los animales y el contexto pertenecen al mundo ganadero, los bovinos son humanizados proyectando los valores asociados a la Costa para entonces: alegría, goce y desenfreno. Igualmente, se traza una distinción entre los géneros en función de los atuendos, concebidos como los más representativos de la región y vestidos por cada uno de los personajes. Dichos atuendos también se relacionan con la simbología del poder masculino, quizás podría pensarse en el poder político económico regional que encarna el toro, en contraste con la yegua blanca. Ésta aparece en el primer tema del



disco, cuya letra refiere que estaba muriéndose de soledad pues “lleva en la frente su corazón partido / una mitad la de su pecho herido / la otra mitad la de su amor perdido”. Por otra parte, en *Mosaico Corralero* la modelo simula ser acordeonista, cuando en realidad los ejecutantes de ese instrumento en el grupo y, en general en la Costa, eran hombres. Esto puede ser leído como una reiteración de que esta música, además de realzar un estereotipo de lo sabanero o corralero, presenta también una fuerte dominación masculina.

Otra de las agrupaciones emblemáticas, conformada en los estudios de Discos Fuentes, fue la de Pedro Laza y sus Pelayeros. Según lo indagado, Pedro Laza fue un músico cartagenero (1904-1980), contrabajista y amigo cercano de Antonio Fuentes, esta relación contribuyó a la creación de una figura artística en la industria musical. Dicha figura echó mano del nombre del municipio donde se concentró el mito del porro palitiao: San Pelayo. No obstante, parece ser que “Pedro Laza ni nació en San Pelayo ni nunca lo conoció” ya que “el nombre solo buscaba tener impacto comercial, darle un aire de legitimidad a la agrupación” (Ochoa, 2018, pág. 157). Este grupo aludió igualmente al mundo festivo en tres discos que encontré, todos con el mismo título (*Fiesta y Corraleja*), cuyas portadas presentan el ruedo.

Es de notar que las imágenes de los discos dan cuenta de la construcción del corral con maderas de guadua y frente a las iglesias, tal como se hacía en el pasado cercano (ver segundo rubro de este capítulo). Los nombres de los temas se vinculan, una vez más, con la fiesta, por ejemplo, el fandango *20 de Enero* alude a la fecha emblemática de las corralejas de Sincelejo y el Dulce Nombre. Asimismo, aparecen títulos con toros que se hicieron famosos en la región, como los porros *El Barraquete* y *el Chivo Mono*, publicados tanto en el LP 300030 como en el LP 200030.

Los mismos recursos visuales se observan en las caratulas del Supercombo los Sucreños (*Mi Lindo 20*) y de los Caporales del Magdalena (*Éxitos de Corraleja*), como se puede constatar en la Imagen 44. Asimismo, en el fonograma *¡Siguen las corralejas!* se



Imagen 42. Trabajos discográficos de Los Corraleros de Majagual inspirados en las corralejas.

emplea una caricatura de un toro que enviste a un torero. Cabe destacar que, en *Éxitos de Corraleja*, el primer tema del lado A es el emblemático porro *Fiesta en Corraleja* del compositor sucreño Rubén Darío Salcedo. Dicho compositor se inspiró, obviamente,



en la fiesta brava, además de en los cantos de vaquería que hacen parte del mismo universo ganadero. En sus palabras:

[...] había pensado que Sincelejo no tenía una canción de identificación. Entonces, yo me propuse hacer *Fiesta en Corraleja* y, viendo los hacederos de palco, que hacían unas corralejas cuadrilongas, y yo me inspiré al ver que ellos entonaban cantos de vaquerías. (“RUBEN DARIO SALCEDO”. *Sabariidades Magazin cultural*, canal de Youtube)

En el mismo testimonio, Salcedo afirma que justo a través de la inspiración de esos cantos de vaquería nació su primera línea melódica y, poco a poco, fue sacando la composición con ayuda de su guitarra.



*Imagen 43. Fonogramas homónimos con título Fiesta y Corraleja de Pedro Laza.*

En suma, los trabajos discográficos que analizo dan cuenta de las transformaciones en el repertorio de la fiesta y de los contextos socio políticos que la atravesaron. En primer lugar, muestro la importancia de la música clásica en los trabajos de las bandas que grabaron entre los años sesenta y noventa. Especialmente, en *Retreta Pelayera* que, al ser el primer fonograma publicado de esta dotación, es un documento muy particular que retrata los cambios en las prácticas musicales del pasado y, a su vez, evidencia cómo para los sesenta este repertorio era ya de carácter solemne. Igualmente, destaco el uso comercial de la palabra “banda” por parte de las agrupaciones del sonido sabanero, que combinaron este formato con el de orquesta y acordeón. En



toda la muestra advertí una disminución paulatina del repertorio clásico y el posicionamiento del porro, construido sobre los discursos identitarios alrededor del mundo económico ganadero. Esto es reiterado en los distintos tipos de metadatos (título, imágenes y textos) a lo largo de toda la discografía, conformando un discurso polisémico. Al mismo tiempo, llegué al estudio de los intercambios a través del repertorio de porros entre ganaderos y músicos, en la época en que el sistema clientelar aún no había repercutido tan fuertemente en la fiesta, como sí lo hace en la actualidad. Este aspecto permitió la visibilización y la legitimación del sector ganadero a través del género más privilegiado en Córdoba y en Sucre. El mismo que era marginalizado y visto con sospecha a inicios del siglo xx. Con el tiempo, sin embargo, se fue fusionando con expresiones culturales como la corraleja y todo lo relacionado a la ganadería regional. Este aspecto fue retomado y explotado por la industria, mostrando cómo fue creciendo la representación del estereotipo de las Sabanas. En síntesis, la discografía da cuenta, por un lado, de la paulatina disminución en la importancia de la música clásica en el terreno del baile para la cultura y, por el otro, del posicionamiento del porro, así también de las formas en que éste fue apropiado por la élite política.

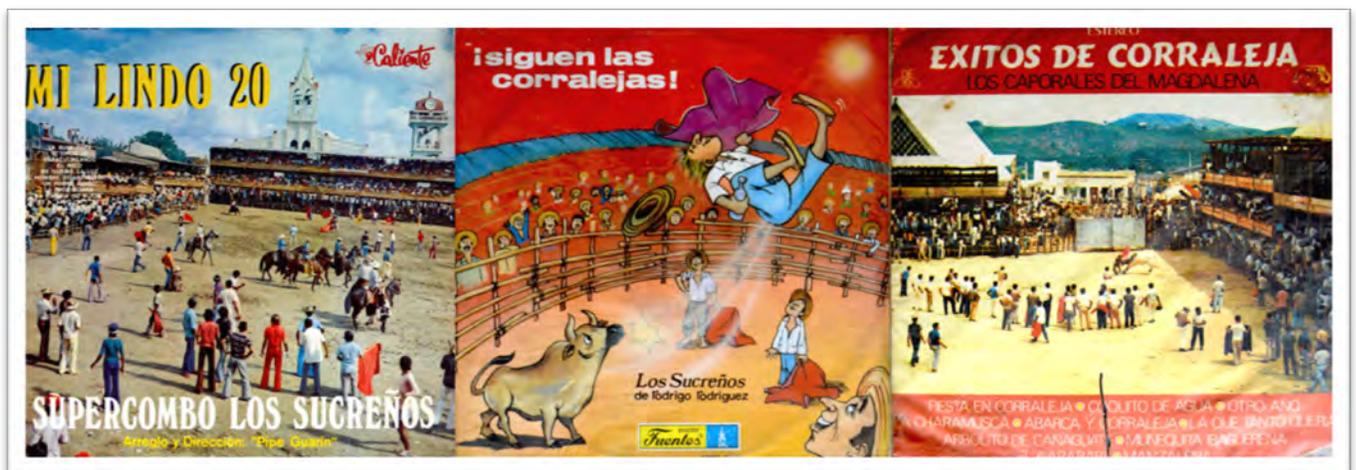


Imagen 44. Fonogramas con imágenes de corraleja.



# CAPÍTULO IV

LA CONSTRUCCIÓN DE LO SAGRADO:  
MÚSICA, INTERCAMBIO Y CLIENTELISMO  
EN LAS SABANAS



**L**A ETNOGRAFÍA que realicé en las sabanas de Córdoba y Sucre me permitió identificar una jerarquización local en el *performance* festivo, la cual se expresa entre las *piezas clásicas* y el *porro* de banda tradicional. Esos elementos me condujeron a profundizar en términos históricos sobre la distinción del repertorio a principios del siglo XX y su plano festivo.

Ambas músicas, con sus respectivas ocasiones, integran el conjunto de prácticas que forman parte de la religiosidad popular del Caribe. En términos rituales, el nivel más elevado de la jerarquía en el *performance* lo ocupa la música clásica, pues es con la que se dirigen a los santos. Por otro lado, y a pesar de la importancia que adquirió en la región, el *porro* se ubica performáticamente en un nivel inferior, ya que se ha construido como una música dirigida a lo alegre. Dicha jerarquización se inserta en un entramado de relaciones económicas y políticas particulares las cuales funcionan como dones, siguiendo las categorías de la antropología económica.

En este capítulo ofrezco una vía de interpretación sobre lo descrito, así la música clásica se comporta como el don de la cuarta obligación, concepto propuesto por Mauss, aunque retomado y profundizado por Maurice Godelier (1998). Dicha idea se refiere a los intercambios que hacen los participantes con los santos al inicio de la alborada, la procesión y algunos rituales de paso. El *porro*, por su parte, opera como el don que visibiliza las relaciones clientelares que atraviesan la fiesta, pero se manifiesta de forma particular como contra-don (v.g. recorrido de la alborada). Al mismo tiempo, la propia fiesta es un don que es utilizado para pagar o solicitar favores políticos. Para estudiar más de cerca este tipo de relación política acudiré a Gloria Isabel Ocampo (2015), quien propone pensar el clientelismo como un intercambio diádico que reproduce relaciones desiguales. Ahora bien, ambas músicas estudiadas convergen con diversos actos sacrificiales: la música clásica y el pago de mandas durante la procesión; el *porro* como testigo del enfrentamiento entre toreros y toros bravos en la corraleja. Es decir, ambas aparecen en momentos clave para entender el desborde



de la fiesta: los sacrificios. Por esta razón, es pertinente retomar la noción de sacrificio de Bataille, que lo piensa como una transgresión desbordante.

Otro de los puntos a tratar en este capítulo tiene que ver con un aspecto de los intercambios mercantiles en los que se inserta la música. Me refiero a la función del pago y cobro del derecho de autor a cargo de la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO). Relacionado con el mismo fenómeno, he rastreado algunas dinámicas que se sostienen por los intercambios solidarios o altruistas entre músicos y sus redes de amigos, esto les permite entrar o mantenerse activos en la misma institución. Por esta razón, me aproximo al concepto de reciprocidad generalizada propuesto por Marshall Sahlins (1983). Estas dinámicas de reciprocidad son generadas durante los procesos de creación, producción y difusión de los trabajos discográficos que llevan a cabo las bandas. Esto lo pongo en diálogo con uno de los postulados de la teoría de Igor Kopytoff, quien propone entender la biografía de las mercancías para explicar más profundamente los procesos sociales que las conforman.

Dicho lo anterior, en la base de algunos de estos intercambios se encuentra el derroche, la abundancia o el desborde. Los teóricos en los que me baso consideran tales características como productoras activas de sacralidad, pero las estudian a partir de casos muy generales. Aquí, en cambio, me enfoco en uno particular, en el que sugiero pensar la aludida dicotomía musical y las relaciones que la integran como una construcción particular del Caribe colombiano de lo sagrado, que se expresa en la partición entre lo solemne y lo alegre. Dicha construcción de lo sagrado se halla en los excesos generales que conforman la fiesta y, particularmente, en los que construyen la división entre las músicas a través de sus formas características. Al cumplir la función de derroche de sentido hacia lo numinoso, la música clásica y sus respectivos sacrificios se convierten en dones productores de lo sagrado. Por otro lado, la producción de sacralidad del porro se vincula con la puesta en escena de toda la cultura





costeña, que tiene como pináculo el sacrificio humano al que se someten las cuadrillas de toreros y gente en la corraleja. Es decir, el conjunto de lo sagrado alegre es excesivo en la medida que performa valores, ideas y conductas sensibles de la sociedad. Así, la diada de lo sagrado reproduce y refrenda el sistema de creencias, los modos de vida, los órdenes culturales y el poder de la jerarquía social. Por ello, el objetivo del presente capítulo es mostrar cuáles son y cómo funcionan las relaciones de intercambio de dones, mercantiles y clientelares, cualidades propias de la fiesta que son distribuidas de diferente manera en el *performance*.

## EL CLIENTELISMO DE LA FIESTA

La fiesta de los santos en las Sabanas se desarrolla según el ordenamiento del calendario religioso católico, aunque enmarcado en un tiempo y espacio extraordinario de la religión popular (Parker, 1993). En el fenómeno que estudio, las relaciones halladas son fruto de una historia regional que se cuele por un escenario que reúne y captura diversos elementos, los cuales conforman la memoria y la lógica de la fiesta. Es muy revelador observar las distintas funciones que cumplió y sigue cumpliendo la música, tanto en otras épocas históricas –abordadas en capítulos anteriores– como hoy en día. Por caso, los géneros que, en el siglo XIX y a principios del XX, eran considerados de moda o bailables pertenecen actualmente a una construcción de lo sagrado solemne, lugar que desplazó a las reducciones de óperas interpretadas por banda durante las retretas –las cuales sirvieron, por su parte, como símbolo de distinción en su momento–. De igual forma, el porro, género estigmatizado en el pasado, pasó a ser el más importante dentro del sistema festivo y, sobre todo, para el discurso identitario. Lo mismo sucedió con rituales como la corraleja, expresión que muestra el posicionamiento de la ganadería extensiva en el Caribe (determinante en la producción cultural) y que se muestra como una ritualización de las relaciones sociales instauradas en las haciendas. Todo este panorama se expresa en el *performance* bajo





la forma de relaciones económico políticas más amplias, las cuales se han ido fusionando con el tiempo: primero bajo el régimen hacendario (cacicazgo agrario) y después como política clientelar (partidismo electoral). Todo lo dicho me permite afirmar, pues, que las fiestas de las Sabanas se caracterizan por una serie de complejidades yuxtapuestas que no dejan de transformarse constantemente. Desde este punto de vista, creo que esas relaciones pueden observarse más agudamente a través del exceso y del desborde que dan forma y sentido a lo sagrado.

Se trata, como dicen algunos autores, de un ámbito del “exceso, remedio del desgaste” (Caillois, 1984, pág. 114) por antonomasia, el cual, a su vez, renueva la sociedad mediante la dilapidación (Bataille, 1998). Esos componentes han sido fundamentales en la comprensión de dicho espacio multifacético, ya que se concentra allí “una experiencia de la condición humana común, que busca comprenderse a sí misma desde una pertenencia a un espacio-tiempo compartido, tanto cosmológico como histórico” (Morandé, 2017, pág. 16), condensado en esta “especie de habitáculo sagrado en el seno del tiempo” (Delgado, 2004), domesticado y socializado.

La injerencia de la política partidista en la fiesta no es algo novedoso, puesto que su origen y desarrollo en la región datan de principios del siglo xx. Una de las estrategias que utilizaban los políticos era la donación de toros, lo cual no sólo les otorgaba prestigio simbólico, sino que también legitimaba su práctica como líderes y agentes de poder. Los estudiosos del tema ubican en este período al clientelismo tradicional, en el que:

[...] los jefes locales del bipartidismo estaban ligados directamente con el sistema productivo de la sociedad. La mayor parte eran propietarios de tierras, [...] y también pequeños comerciantes e intelectuales orgánicos del viejo sistema” (Leal y Dávila: 1990, pág. 25).

Así, el clientelismo ha sido un elemento fundamental en la historia del sistema político colombiano, por ende, el Caribe también se inserta en esta realidad, aunque con sus particularidades. Así lo sostiene Ocampo, cuyo libro *Podere regionales*,



*clientelismo y Estado. Etnografías del poder y la política en Córdoba, Colombia* presenta un estudio etnográfico en el que se analiza el sistema político cordobés a través de las estructuras de los poderes regionales –además de abonar a las escasas investigaciones sobre el tema–. Estos poderes son entendidos allí como “el elemento central de esquema de gubernamentalidad que emerge de la historia regional” (Ocampo, 2015, pág. 49). La autora tiene presente las relaciones creadas alrededor de la ganadería, que se enfocaban en el universo social de la hacienda, así como las maneras en que se fueron transformando por el contexto social. En la historia regional se encuentra entonces al poder político como un elemento transversal que comprende dos planos de producción y reproducción social, caracterizados como horizontal y vertical. En el plano horizontal, las élites aparecen como constructoras de las redes de poder, con el parentesco y la localidad como los principios organizadores. En el vertical, en cambio, se ubican el clientelismo y los intercambios entre la élite política y las comunidades.

Ocampo señala que el fenómeno de la relación del parentesco con las élites políticas no es nuevo, sino que se remonta hasta mediados del siglo XIX. Tampoco era un fenómeno exclusivo del viejo Bolívar o de las Sabanas, pues la relación entre parentesco y clientelismo se desarrolló en general en todo el Caribe<sup>1</sup>. Dentro de las redes de parentesco rastreadas por Ocampo aparecen dos familias como ejemplo: los López y su movimiento Mayoría Liberales, y los Besaile, integrada por inmigrantes árabes. En cuanto al elemento de la localidad, lo define como:

[...] productora de nexos y lealtades que son absorbidos por la política: circunscribe relaciones, cimienta lealtades y adhesiones, y genera identidades políticas. [...] En Córdoba, cada jefe o movimiento mantiene un vínculo especial con su localidad de origen. (Ocampo, 2015, pág. 94).

---

<sup>1</sup> Rey Sinning (2018), por ejemplo, rastrea la red clientelar y familiar de los Díaz Granados desde la Santa Marta de mediados del siglo XVII hasta la actualidad. Igualmente, en el rubro *Ganadería, haciendas y casas comerciales en las Sabanas* del capítulo dos explico un poco sobre las relaciones familiares y la fundación de empresas.



Así, el clientelismo permaneció como la base fundamental del sistema político caribeño, articulando además “adhesiones primarias y adhesiones políticas”, e inscribiéndose “en los «arreglos» institucionales, de poder y de clase implicados en los poderes regionales” (2015, pág. 133).

El desarrollo del clientelismo es de suma importancia porque permite observar de qué manera la vida política actual del Caribe está conectada directamente con su historia económica y, por lo tanto, con el rol preponderante que jugaron la ganadería extensiva y la hacienda como instituciones de poder. De acuerdo con esa lógica, hasta mediados del siglo xx el acceso al poder político se lograba mediante las relaciones tejidas alrededor de la vida productiva. Sin embargo, como expliqué en el capítulo tres, a partir de la segunda mitad del siglo xx la política electoral se afincó como la base social en la región, centrada en una relación de intercambio de votos por “favores, protección, y dádivas”, en un sistema que existía desde mucho antes pero lógicamente “amoldándose a las nuevas demandas que imponían la urbanización y el Estado” (2015, pág. 134).

Ese sistema político instauró así un orden social transformado que, desde fines de los años ochenta, al igual que en otros lugares de Colombia, se vinculó estrechamente con expresiones violentas, mediante el pacto entre ganadería y paramilitarismo en la región. De igual forma, los grupos de autodefensa (v.g. paramilitares y guerrilla), a través de la financiación del narcotráfico, pudieron incorporarse paulatinamente al control de vastos sectores de la política, lo cual les dio lugar a la posibilidad de instalarse sobre las redes de poder y el sistema social preexistente. Ocampo menciona algunos grupos guerrilleros surgidos en Córdoba a finales de los años sesenta que controlaban los territorios del Alto Sinú y el San Jorge: el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL), –surgido en la década de 1980–, entre otros. En la medida que el narcotráfico tomaba fuerza durante los ochenta, se fueron





creando alianzas entre narcotraficantes y el EPL. Así nacieron en la región las autodefensas de los ganaderos, a cargo de Fidel Castaño, su líder principal. Todos estos grupos fueron dejando un saldo altísimo de masacres, crímenes, secuestros, torturas, entre otros actos de violencia, naturalizándose de forma progresiva la existencia de estructuras criminales y violentas en la región.

Otra apreciación interesante de la autora es el señalamiento de que pensar el poder paramilitar y de otros grupos únicamente desde el punto de vista de la violencia es una tarea incompleta. Dicha violencia es, por supuesto, un elemento muy importante en una primera etapa, que es la de la inserción en el territorio. Pero debe entenderse a dichos grupos por medio de su legitimación a través de la participación en luchas simbólicas, en términos bourdieanos. Es así, en un proceso más complejo, que llegan a tener una fuerte influencia en la política regional y nacional.

Por todo lo anterior, estos aspectos de la realidad no deben ser dejados de lado, ya que tienen una alta incidencia en el sistema festivo para perpetuar los poderes de esos grupos u otra clase de relaciones. Por esto, sería meritorio un trabajo serio y riguroso que permitiera dar cuenta de la forma en que esos poderes repercuten en la fiesta y la manera en que esas redes se manifiestan en la celebración. La comprensión y precisión sobre los conflictos, sobre cómo se conservan, sobre cómo se sigue legitimando la violencia ligada al sistema económico político y de autodefensas son temas de fundamental importancia, dado que se trata de una realidad existente y persistente en la región. Es por esto que un abordaje completo y preciso de estas problemáticas excedería la presente investigación.

Cabe resaltar que las relaciones económico-políticas de la fiesta no son exclusivas de la actualidad. Sin embargo, con el desarrollo del capitalismo y del sistema clientelar se amalgamaron unas lógicas particulares que son puestas en escena hoy día. Tal escenario conforma una economía política diversa, en la que la música aparece como uno de los elementos principales en su creación y reproducción. A



continuación, desglosaré mejor las relaciones que he hallado en el tiempo y espacio festivos.

## EL PORRO COMO CONTRA-DON

En su clásica teoría económica sobre el don, Marcel Mauss identifica una obligación presente en el acto de donar: esta forma moral supone dar, recibir y devolver. Se trata, así, de una relación trazada colectiva e individualmente entre donantes y receptores. En la descripción etnográfica del primer capítulo he mostrado que los alcaldes eligen a personas de su conveniencia para otorgarles la administración de la fiesta, aspecto que se puede resumir con expresiones espontáneas de varios organizadores, tales como: “tú sabes cómo es la cosa acá y es que aquí se maneja todo con política”, “para nadie es un secreto que la fiesta es un negocio” o “el alcalde escoge al mejor postor”<sup>2</sup>. Por lo tanto, la conformación de la junta depende de la persona a la que el alcalde elija venderle el derecho de explotación de la fiesta. Ahora bien, para llegar a concretar la venta, el mandatario tiene en cuenta, por un lado, las afiliaciones políticas clientelares –las cadenas de favores entre su círculo cercano– y, por el otro, la experiencia o las habilidades organizativas del interesado. Es decir, antes de la realización de la celebración se pasa por una transacción clientelar que, posteriormente, se convierte en una mercantil. Allí es invertido capital de las personas que conformarán la junta con el objetivo de sacar un porcentaje de ganancia.

Como he comentado, luego de los actos iniciales de la alborada en la puerta de la iglesia, se inicia un recorrido en el cual suenan fandangos y mapalés, mientras la gente baila y camina por las principales calles del pueblo, deteniéndose a veces en ciertas casas escogidas por la junta directiva para obsequiarles uno o dos porros. Estas casas pueden pertenecer a miembros de la junta actual o de alguna pasada, así como

---

<sup>2</sup> Testimonios registrados en varios momentos del trabajo de campo: Cereté, Córdoba, diciembre de 2017; San Juan Nepomuceno, enero de 2018; Sincelejo agosto de 2018.





a familiares o a cualquiera que haya aportado una contribución fundamental a la fiesta. Sin embargo, no puede faltar la casa del alcalde y, en algunos casos, tampoco la de sus familiares. En este sentido, la función del porro en este momento particular es la de ser un contra-don, puesto que devuelve ese otorgamiento dado por el alcalde al administrador de la fiesta, agradeciéndoselo a través del *performance*. No obstante, se trata de un contra-don asimétrico, porque aquello que es creado y reiterado es el orden social y político. Así, toda junta que se conforme está obligada, en la alborada, a devolver al alcalde o al grupo de personas privilegiadas un porro a ser interpretado en la puerta de su casa. El porro no llega pues a la casa de cualquier persona: ésta debe cumplir con ciertas cualidades, pues, en términos de Bourdieu (1997), debe exhibir cierta acumulación de capital simbólico, cultural y/o político.

Al mismo tiempo, en este juego de dones, el porro no es exclusivo de la alborada, sino que aparece en otros espacios. En las tardes de toros en corraleja, por ejemplo, también funciona como un contra-don que fortalece las redes de amistades entre los músicos. Simultáneamente, mientras los porros suenan, acompañan lo que sucede en la plaza: el debate entre la vida y la muerte de los toreros que lidian los toros bravos. En tiempo de campañas políticas, este escenario es apropiado por los políticos de la región que lo vuelven una extensión de su proselitismo. Un gesto muy común aquí es que los candidatos o sus familiares donen toros a la fiesta para obtener votos a cambio<sup>3</sup>. Aunque, no hace falta que sea tiempo de campaña para que sea utilizada como un medio para el desarrollo de la política clientelar.

En este punto, se vuelve relevante hacer dialogar las propuestas de Mauss con ciertos aportes de Bataille (1987), quien sostiene que donar implica una adquisición de poder<sup>4</sup>. A partir de mi caso de estudio, he concluido que la adquisición de poder está

---

<sup>3</sup> Esto es profundizado en el apartado *El sacrificio humano y el porro en el ruedo* del presente capítulo.

<sup>4</sup> Aunque el autor no deja clara la explicación de cómo puede ser adquirido y simplemente lo da por hecho.



ligada con el interés político y mercantil. Los mandatarios adquieren cierto tipo de autoridad al donar el derecho de explotación de la fiesta, lo cual aplica, no obstante, también para el donatario, obligado por el hecho de comprar.



*Imagen 45. Banda 14 de Septiembre frente a la casa de un familiar de los organizadores. Alborada en la fiesta de Santo Domingo de Guzmán, Unión, Sucre, 2018.*

Esto es, el prestigio se adquiere desde ambas partes, por el mandatario y el comprador: el primero en el acto de donar, el segundo por que tiene la obligación de devolver el don para exterminar el poder de su contrario. Al tener acceso a la administración de la fiesta, la junta tiene la posibilidad de construir sus propias redes clientelares. Por ejemplo, las juntas tienen a su cargo la firma de contratos previa a la realización del evento para lograr solventar el costo de los elementos mínimamente necesarios (v.g. misas, música, casetas, ventas, elementos de ornatos, licores, corraleja, recursos



humanos, entre otros), que varían dependiendo de la dimensión de la fiesta y de sus categorías<sup>5</sup>. Ahora bien, aunque el porro pueda buscar anular el poder en tanto contra-don, ésta parece ser sin embargo una acción insuficiente, ya que el alcalde ostenta una posición de autoridad superior a la junta, por lo cual el porro reafirma aún más dicha posición del alcalde: lo acrecienta y, por eso, es excesivo. Esto es aún más evidente cuando se tiene en cuenta que el contra-don es llevado de forma colectiva entre asistentes, músicos y organizadores, quienes llegan bailando y bebiendo hasta las casas. Asimismo, en ese instante son consumidos los porros del gusto de la o las personas homenajeadas. Esta desigualdad entre los intercambios de dones recuerda que, así como las bases y estructuras previas al sistema político de hoy día fueron heredadas con sus particularidades por el sistema clientelar, también fueron heredadas por el sistema festivo, el cual las codificó y ritualizó a través de estas formas específicas durante el *performance*. Bajo esta lógica, la fiesta es una especie de espacio de memoria que ha ido condensando las estructuras de poder y las respectivas transformaciones del sistema económico político regional.

Este desborde ritual no depende únicamente de los aspectos recién descritos, sino también de las necesidades de cada comunidad, de su división político administrativa y de su forma de organización (v.g. la música en vivo es generalmente una necesidad primordial para las celebraciones, pero implica un costo que debe considerarse en la organización). En muchos casos, algunos músicos me confirmaron que emiten votos por tal o cual candidato en intercambio por haber conseguido contratos para las fiestas (vale aclarar que no siempre las bandas son contratadas de este modo). Existen, además, otras modalidades atravesadas por el clientelismo, como la mencionada en el capítulo anterior, según la cual muchas bandas poseen amigos en

---

<sup>5</sup> Como expliqué anteriormente, se trata de un concepto local que manejan los interlocutores para distinguir las corralejas pequeñas de las más grandes y clasificarlas en tres: primera, segunda y tercera. En este trabajo tomo prestado dicho concepto porque lo considero útil metodológicamente, no sólo para entender las corralejas sino la fiesta en general.



pueblos del Caribe en donde son contratadas. Esos amigos pueden facilitar la obtención de contratos, en cuyo caso el intermediario es quien queda bien con la junta, comprometiéndose con ellos y esperando favores políticos. En este sentido, Ocampo (2015) advierte que el contra-don de los votos es un proceso diverso, que varía según la escala de jerarquía en la que se ubique la red clientelar:

En los niveles altos consiste en poder, prestigio, conexiones sociales y políticas, cargos, contratos, oportunidades (burocráticas, económicas); en los niveles medios: cargos, contratos, respaldo político y recursos materiales para hacer política (dinero, regalos y otras prebendas). (Ocampo, 2015, pág. 136)

En mi caso, y según esta interpretación, los contratos de los músicos se ubicarían en una escala media de la red, en contraposición a una posición más alta, ocupada por los contratos de compra-venta de la fiesta (v.g. nivel en el que se ubican los integrantes de la junta, los empresarios, etc.). La autora aclara, además, que el clientelismo no debe ser entendido solamente como una relación de intercambio entre individuos, sino también como una relación de dominación: “es un sistema desigual de intercambios donde individuos que ostentan y (buscan) poder político, entregan bienes y prebendas a otros individuos que *dan* el voto a cambio” (Ibíd.). En las fiestas que investigo, aunque en la alborada sea la junta la que decide a qué casas se llevarán los porros, los músicos tienen autonomía de decidir sumar al recorrido la casa de otras personas (v.g. muchas veces, las que los contrataron o facilitaron el vínculo para tal fin). Esto muestra de qué manera el porro puede funcionar como un don sagrado para retribuir una transacción económica y política, la cual está implícita en las relaciones entre sujetos de variadas diferenciaciones sociales. Sin embargo, en este contexto performático el porro es un contra-don asimétrico que está relacionado con los poderes de la historia, la cual he tenido en cuenta en el presente estudio a principio del siglo xx. Estos poderes se han incrustado en el corazón de la fiesta y se manifiestan a través de las estrategias políticas que emplean los distintos actores. En resumidas cuentas, en la fiesta aquí estudiada pueden hallarse diversos intercambios de dones,





cuya característica principal es la de estar vinculados por lo político y lo económico mercantil. Este aspecto permite comprender mejor aquellos poderes que se actualizan en las acciones que desempeñan los diferentes actores sociales (v.g. el rol de administrador de un espacio sagrado mercantilizado).

## MÚSICA Y SACRIFICIO

Conforme a los teóricos de la fiesta, el sacrificio es una transgresión trascendental ya que concentra en su propia naturaleza varios flujos de desbordamiento, por el hecho de que conlleva una destrucción. El sacrificio en los rituales festivos hace parte también de la economía del don, mediante el cual los seres humanos dirigen sus actos a los dioses. A esto Godelier lo denomina la cuarta obligación pues, por un lado, se efectúan las ofrendas y, por otro, su destrucción. En la fiesta de los santos encontré este tipo de fenómenos, al menos, durante tres momentos performativos: en la alborada, en la procesión y en la corraleja.

### LA MÚSICA CLÁSICA COMO CUARTA OBLIGACIÓN

Como he mencionado en varias ocasiones, la alborada tiene la función de ser encomendada a los santos para que el desarrollo de la fiesta sea positivo y traiga bendiciones al pueblo y a los asistentes. El don principal de esta ocasión es la música clásica ofrecida en la puerta de la iglesia con tres piezas –vals, pasillo, fox trot o danza–, interpretadas “con el fin de agradecerle a Dios por el desarrollo de la fiesta, es una forma como de rendirle tributo”<sup>6</sup>. En su libro *El enigma del don*, Godelier se refiere a una cuarta obligación donde “Mauss incluye, en la categoría de dones, las ofrendas hechas a los espíritus y a los dioses, y los sacrificios destinados a solicitar o agradecer su benevolencia” (1998, pág. 50). Señala que los ofrecimientos son también

---

<sup>6</sup> Entrevista grupal: Ortiz Oscar, Martelo Robinson, 2018, 18 de julio, Arenal, Bolívar. Músicos.



sacrificios y esto, según Mauss, obligaba a los dioses a regresarle a los devotos en abundancia.

En mi caso de estudio, las tres piezas clásicas pueden ser entendidas como el medio más eficaz para la comunicación con los santos, mismas que se encuentran amalgamadas con las peticiones, agradecimientos y adoraciones. En la alborada, luego de la interpretación de las clásicas, se suman a estas formas el porro, su baile y otros elementos, como la pólvora y los gritos de emotividad dirigidos a lo numinoso (v.g. ¡Qué viva Santo Domingo de Guzmán! o ¡Qué viva nuestro santo patrono!). No obstante, el solo hecho de realizar la fiesta es un acto de entrega ofrecido por toda la comunidad. Así, los dones a través del repertorio materializan la diada de lo sagrado en sus dos caras: lo solemne y lo alegre. Es decir, este acto condensa los valores y creencias que construyen lo sagrado, pero conservando la jerarquía donde se reconoce a una sola música como la principal fuente de conexión. Esto funciona así pues las piezas clásicas son la línea de demarcación según la cultura, la regla distintiva respecto del porro. Es preciso señalar que esta distinción no sólo opera en la alborada, sino que también lo hace en todos los momentos que la gente considera solemnes (v.g. rituales del ciclo de vida, velorios, mandas, etc.). Dicha distinción se hace a partir de algunos elementos predominantes de la vida cultural de los siglos pasados, los cuales hacen parte de la memoria festiva. Por ejemplo, un emblema de los rituales patrióticos del pasado es el *Himno Nacional*, el cual sigue presente hoy día en algunas misas dentro del festejo. Otro es el empleo de categorías como bailes de salón o de sala, así como retreta, para designar a ocasiones musicales particulares que comparten algunas prácticas del pretérito.

En su estructura mínima, la *performance* de la música clásica se compone indefectiblemente por un vals y, en muchos casos, de una segunda y tercera piezas que en ocasiones pueden ser omitidas. Así, puedo sostener que este género se ubica en la cúspide de la jerarquía, acorde con mis datos etnográficos. Por lo que pudieron



mostrarme las fuentes, el vals fue en los siglos XIX y XX, quizá, el géneroailable más fundamental en la vida social del país y del Caribe, junto con el pasillo. Particularmente, en el Bolívar Grande funcionó como catalizador estético de mucho del ideal de la época, pues aglutinó ideas como las del bello sexo, la modernidad y el patriotismo, entre otros (Flores y De Ávila, 2021). Esta centralidad es una de las posibles explicaciones del por qué en la actualidad ocupa el lugar más alto en la pirámide de la distinción.

Ahora bien, del abanico de génerosailables que conformaban un sistema musical de banda más amplio los siglos pasados, es significativo que en la fiesta sólo hayan quedado algunos pocos. Estos vinieron con las migraciones extranjeras, atraídas por la disposición de tierras fértiles para el uso de los recursos naturales, producto de lo cual fueron las casas comerciales, la expansión de la hacienda y la ganadería extensiva. En esta lógica, más allá del intercambio comercial, se construyó una sociedad sobre la base de sonoridades itinerantes las cuales se aclimataron a la región sabanera. Posteriormente éstas tomarían otros rumbos, pues los géneros musicales que se relegaron a la cara solemne de lo sagrado fueron los privilegiados por los compositores de aquella época. Así, ese amplio sistema musical se presenta hoy día, en el ritual festivo, como uno simplificado y basado en un sentido común que, por ciertas coyunturas históricas, se resignificó de tal modo.

El musicólogo Cortés (2004, pág. 119) anota algunas generalidades interesantes de dichos géneros, por ejemplo, que el pasillo tuvo una fuerte presencia en la producción del quehacer musical desde mediados del siglo XIX en Colombia. Asimismo, que fue acogido en distintos espacios sociales, hecho que permitió la convivencia con los demás génerosailables. Tal vez, por esta razón es que no se haya podido separar de ellos hasta hoy día. Respecto del danzón, señala su apropiación internacional por el éxito de la música popular cubana y su proliferación después de los treinta. Mientras que el paso doble fue acogido a mediados del siglo XIX, el fox trot se introdujo a finales



de dicho siglo y tuvo su *boom* a principios del *xx* a través de las *jazz bands* de la época. En fin, las piezas clásicas entre el siglo *xix* y principios del *xx* fueron protagonistas de los bailes de salón, del ritual patriótico, las retretas y, desde ese entonces, de las fiestas de santos. Si bien estas músicas procedieron de distintos lugares y momentos históricos es interesante que tienen en común que, por ser música extranjera, se volvieron distintivas en la sociedad –con la excepción del pasillo, vinculado con las élites blancas del interior–.

Hoy en día, durante la procesión, mientras el santo es paseado por las calles, la música que suena es siempre la clásica, especialmente los pasos dobles. Sin embargo, en algunos lugares se interpretan marchas<sup>7</sup>, como es el caso de San Benito Abad, Mompo, San Pelayo o Ciénaga de Oro. Allí se ponen en escena los sacrificios, tanto de petición como de agradecimiento, relacionados en su mayoría con temas de salud (enfermedades), solicitud de empleos o solución a alguna calamidad presente en la vida de los devotos. A cambio de esto, los participantes ofrecen *mandas* de todo tipo, esto es, actos y gestos relacionados con esfuerzos corporales, espirituales y materiales llevados a cabo en esta ocasión. Entre ellos se encuentran, por mencionar solo algunos, caminar la procesión a pies descalzos, disfrazarse del santo o de la virgen, cumplir con alguna promesa de cambio en sus vidas o llevar muchas velas encendidas, dejando derramar el esperma hasta el punto de quemar sus manos. El solo hecho de caminar la procesión es muchas veces un sacrificio que, en algunos lugares, dura más de cinco horas.

El sociólogo Edgar Rey Sinning (2011), estudioso de diversas fiestas en el Caribe, señala otras formas de manda halladas en una de las fiestas más concurridas de

---

<sup>7</sup> La marcha es quizás el género más solemne dentro de la jerarquía, aunque ya no sea cultivado tan profusamente en la región. No obstante, existe en Mompo una fuerte tradición de marchas religiosas, las cuales son interpretadas principalmente para Semana Santa y para los rituales mortuorios, entre otros.



Imagen 46. Creyente pagando manda en la procesión de la Virgen del Carmen.  
San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.

Sucre: la del Milagroso de la Villa, en San Benito Abad. Una de las más impactantes es la de caminar la procesión de espaldas y de rodillas, sumada a las personas que van en sillas de ruedas, o haciendo el esfuerzo de caminar con los enfermos en brazos (2011, págs. 43-45)<sup>8</sup>. Asimismo, menciona otras más que pudo ubicar en la fiesta de San Agatón, entre las cuales aparecen la de portar máscaras de burros o que los niños disfrazados de santos “acompañ[en] danzas populares y disfraces” (2011, pág. 97). Explica que incluso los *promeseros* llegan en los días de novenas y vísperas a entregar todo tipo de ofrendas a los encargados, dentro de las que se destacan manos, brazos

---

<sup>8</sup> Para mayor profundización en los testimonios recogidos por Rey recomiendo leer el rubro *Autoridad y fe* en la obra citada.



o piernas de plata u oro. Otras personas, desde que arriban al pueblo, se arrodillan y se trasladan así hasta entrar a la iglesia.



*Imagen 47. Devota pagando manda, disfrazada, caminando hacia atrás, descalza y con niño en brazos. Procesión de la Virgen del Carmen, San Estanislao de Kostka, Arenal, Bolívar, 2018.*

Regresando a la teorización sobre la cuarta obligación, Godelier arguye que el acto de donar hacia los seres supremos cumple con una doble labor: por un lado, se ofrecen cosas de todo tipo, por otro, se ofrece también la destrucción de las ofrendas. Por esta razón, compara este tipo de sacrificios con el *potlatch*:

Se sacrifican víctimas, se procura elevar hasta los dioses el olor del incienso y los vapores de los sacrificios y, eventualmente, se consume la carne de los animales sacrificados. Sacrificar supone ofrecer destruyendo lo que se ofrece, y es en ese sentido que el sacrificio se constituye en una suerte de *potlatch* y que los dones a los dioses, a los espíritus de la naturaleza y a los espíritus de los muertos, no solamente pertenecen al “mismo



complejo”, sino que, como escribe Mauss, “llevan hasta el extremo” la economía y el espíritu del don, pues “esos dioses que donan y devuelven están ahí para donar grandes cosas a cambio de otras pequeñas”. (Godelier, 1998, pág. 51)

Aunque no observé en las fiestas sabaneras algún tipo de sacrificio animal y de consumo similar a los que menciona Godelier, sí pueden hallarse coincidencias con su propuesta, sobre todo a partir de la presencia del incienso y de los vapores (v.g. los que brotan de los espermas que queman las manos de los devotos). No obstante, interpreto el conjunto de ofrendas mencionadas en los párrafos anteriores como un tipo de destrucción relacionada con gestos y actos que involucran directamente al cuerpo. Cumplen, por tanto, con la lógica de los sacrificios de destrucción que, aunque aparenten no ser sangrientos, cargan un significado de exceso performativo mixturado con la música clásica. Lo que interesa aquí es que se está ofreciendo algo, por lo tanto, que “el sacrificio más solemne puede no ser sangrante. Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar” (Bataille, 1998, pág. 52). De este modo, Bataille piensa el don como un lujo, en el sentido de que se entrega y se consume en el instante:

El sacrificio es la antítesis de la producción, hecha con vistas al futuro; es el consumo que no tiene interés más que por el instante mismo. En este sentido es don y abandono, pero lo que se da no puede ser un objeto de conservación para el donante: el don de una ofrenda la hace pasar precisamente al mundo del consumo precipitado. (pág. 53)

Ahora bien, los olores y vapores no se elevan solos en el intercambio con los santos, lo hacen junto con la música clásica, de tal forma que el sacrificio recorre distintos niveles sensoriales. No hay que perder de vista que dicha música es una que, supuestamente, está perdiendo su poder y presencia en la cultura en general, pero cuyos significados brotan con gran poder en el ritual. Esta cualidad la dota de exceso en tanto reproduce, poniendo en escena, los valores más sensibles de la religión popular en la Costa, por tanto, la convierte en un componente indispensable en la configuración sacra de la fiesta. Así, la constante que se mantiene invariablemente en la procesión es la música clásica, sin importar el género. Por tanto, la distinción dentro del repertorio es la ordenadora de la distribución sonora de los dones en la fiesta en



la actualidad. Más allá de que el porro sea un don sagrado dirigido a lo alegre, y la música clásica hacia los dioses, lo que observo es –en términos de Sahlins– “una serie de categorías de tiempo y de lugar que clasifican las situaciones o actividades; y, en segundo término, clases de estatus a las cuales todas las personas se hallan adscritas” (1988, pág. 134). En síntesis, lo que se da aquí es la reproducción de un esquema clasificatorio en el seno de un sistema festivo que, en última instancia, reproduce un orden social.

### EL SACRIFICIO HUMANO Y EL PORRO EN EL RUEDO

Por supuesto, existen otros sacrificios en la fiesta de los santos, dentro de los cuales quiero referirme a aquellos que tienen lugar en un espacio particular dentro de la fiesta: la plaza de las corralejas. En ella se lleva a cabo la lidia de toros bravos por parte de los cuadrilleros, tarea que puede quitarles la vida en un instante. Estos sacrificios se desarrollan, por un lado, junto a las relaciones de intercambio de dones entre los músicos y sus seguidores, amigos o asistentes ubicados en los palcos<sup>9</sup>. Por otro lado, se hacen a la par de intercambios clientelares, a través de donaciones de toros que aumentan en tiempos de campañas.

Las víctimas sacrificiales más comunes en la plaza son las personas conocidas como *patos*, mismas que, sin experiencia del oficio, participan del ruedo. Sin embargo, todos los participantes están propensos a morir por las heridas producidas por el toro. Es frecuente que muchos participantes reciban en sus cuerpos cornadas serias, las cuales no les impiden sin embargo continuar con su labor, pasado un cierto tiempo de recuperación. Este es el caso del torero Nicanor Pérez quien, en 2017, tenía veinticuatro años de experiencia como torero de corraleja y contaba con veintiuna

---

<sup>9</sup> Los palcos son el lugar donde se ubican los espectadores, vendedores y las bandas de música, alrededor del redondel taurino.



cornadas en diversas partes de su cuerpo. Esas cornadas eran definidas por Nicanor como mapas, evidencias de lo que significa ser un “buen torero y un orgullo de la corraleja”<sup>10</sup>. Vale decir aquí que varias personas me comentaron que, si las fiestas dejan muertos y/o heridos por cornadas, puede ser un signo de que la celebración salió bien. Otras, en cambio, no comparten dicha afirmación, partiendo del hecho de que consideran que una fiesta es buena cuando los toreros saben efectivamente lidiar los toros.

Mientras los toreros se juegan la vida en la plaza, suenan porros en los palcos que alojan a las bandas y a los asistentes. Durante esos momentos, se generan intercambios de dones entre los músicos y sus amigos, quienes reciprocamente abundantes productos comestibles con el objetivo de intercambiarlos por música. El gasto varía dependiendo de la capacidad económica de los donadores, y esas relaciones se pueden desplegar también con el público en general, que muchas veces intercambia pequeñas cuotas de dinero o ron por piezas de su complacencia. Así, la lógica que se desarrolla en los palcos es la del disfrute, la embriaguez y el éxtasis a través de las relaciones que construye la música. No obstante, siguiendo a Bataille, podemos considerar que también hay una ganancia detrás de los derroches, pues “el hombre tiene que derrochar el excedente, pero queda ávido de adquirir hasta el punto de que hace lo contrario y hace del derroche mismo un objeto de ganancia” (1998, pág. 109). Ese derroche no se concentra sólo en el éxtasis sobre un gasto abundante a través de los objetos intercambiados, sino que se encuentra cargado de afectos construidos en la interacción entre los donadores y donatarios, los cuales adquieren prestigio:

Una vez derrochados los recursos, queda el prestigio adquirido por quien derrocha. El derrochador dilapida ostensiblemente con este fin, en vista de una superioridad que él se atribuye por este medio sobre los otros. (Bataille, 1998, pág. 109)

De igual forma, Bataille afirma que los procesos del ser humano no se agotan en una cadena de producción y conservación, comprendiendo entonces la consunción de dos

---

<sup>10</sup> Entrevista a Pérez Nicanor, 2017, 9 de julio, Cereté, Córdoba. Torero (muletero) de corraleja.



formas: en primer lugar, dicha consunción es el uso mínimo que tienen los individuos para conservar y preservar una vida productiva. La segunda forma, en cambio, es la que aloja gastos improductivos como juegos, guerras, lujos, espectáculos y sacrificios. A pesar de sus diferencias, el autor señala que lo que todos esos gastos tienen en común es la noción de pérdida, la cual debe ser excesiva para que signifique. Así, afirma que se requiere de una destrucción brutal, tanto de humanos como de animales, por el simple hecho de producir sacralidad (1987, pág. 29). Sin embargo, se refiere también a la inevitable y extraordinaria pérdida que se debe atravesar en este proceso:

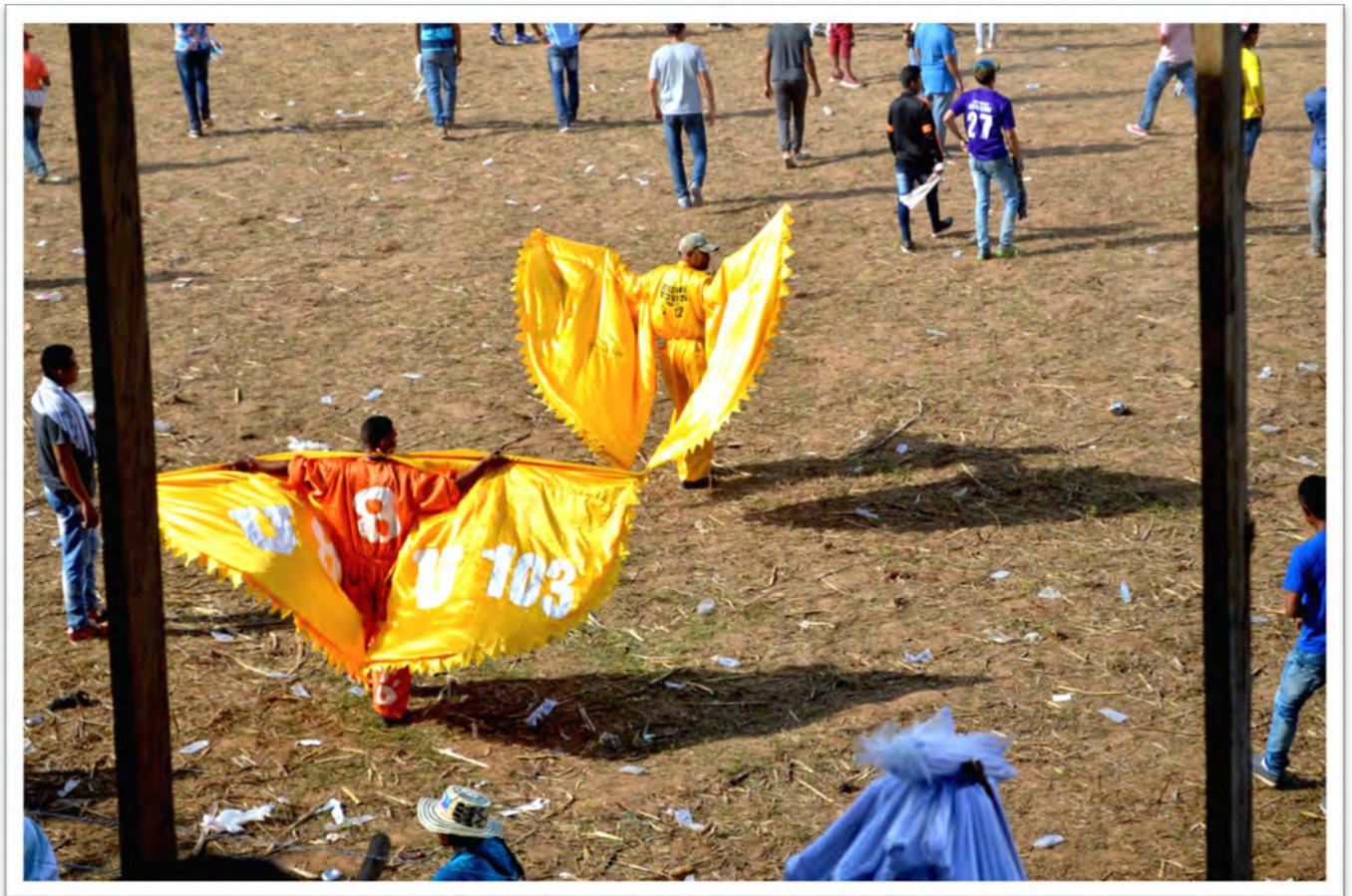
Es fácil darse cuenta de que las cosas sagradas tienen su origen en una pérdida. En particular, el éxito del cristianismo puede ser explicado por el valor del tema de la crucifixión del hijo de Dios, que provoca la angustia humana por equivaler a la pérdida y a la ruina sin límites. (Ibíd.)

El sacrificio humano implica destrucción, implica, por tanto, desborde. Cabe destacar también que, aunque la fiesta en general está mediada por el clientelismo político, las corralejas han sido los espacios más propensos y flexibles para que dicho sistema se reproduzca, gracias a lo explicado en el capítulo anterior, esto es, debido al hecho de ser el espacio en el que se gasta e invierte la mayoría del capital de la fiesta. Como ya he mencionado, allí los asistentes gastan el triple que en otros lugares, los precios son más elevados, y cualquier cosa que circule durante las tardes de toros es susceptible de ser vendida. Esto incluye, claro está, la venta en los palcos de las cornadas, vísceras salidas, heridas y fisuras que les hace el toro a los toreros, a veces también con fotos de toreros muertos o postrados en cama, por mencionar algunos casos. Toda esta desmesura es aprovechada al máximo por los políticos de la región en tiempos electorales, y la fiesta –especialmente la corraleja– se convierte en una extensión de las campañas. La plaza es empleada para exhibir innumerables y repetitivos anuncios de distintos colores y tamaños, publicados en pancartas y hasta en la propia estructura de madera del corral. Además, son exhibidos los toros bravos donados por políticos, práctica que anteriormente se empleaba en la fiesta para la reproducción del





cacicazgo. En varias ocasiones observé este tipo de mecanismo, el cual, por cierto, se adecua con flexibilidad a la abundancia y al desenfreno festivo. Las propagandas políticas y el gasto de la donación de los toros se vuelven un exceso ritual, esto es, las relaciones políticas son ritualizadas.



*Imagen 48. Publicidad de Eduardo José “Joche” Tous, aspirante al senado por el Partido de la U. Corralejas de los Santos Reyes, Ciénaga de Oro, Córdoba, 2018.*

A partir de lo anterior, creo entonces que tanto la fiesta como su música han servido como estrategias simbólicas para los actores de la política. No sólo para legitimarse, sino para crear y recrear la producción y la reproducción de su poder. Por lo tanto, la política se despliega de diversas maneras, tanto en la organización de la fiesta como en sus ocasiones particulares. Cabe señalar que el clientelismo tomó forma de sacralidad y se superpuso, sin medida, sobre el exceso, la abundancia, el ocio, el desenfreno



y la desfachatez del sacrificio. En este sentido, Ocampo señala que lo que a fin de cuentas sucede es que el clientelismo se viste de autoctonía a través de la música y la fiesta (2015, pág. 164).



*Imagen 49. Valla y pancarta publicitaria de Eduardo José “Joche” Tous. Corralejas de Carrillo, Córdoba, 2018.*

Así, el sacrificio en la plaza, el derroche en los palcos y la donación de toros son algunos ejemplos de las maneras en que los intercambios se adaptan y manifiestan de formas diversas en los rituales que componen la fiesta. En el primer caso, se intercambia una destrucción y una violencia generada en la plaza mediante el sacrificio consumado colectivamente. En el segundo, el porro funciona como un contra-don que permite visibilizar la red de las relaciones humanas, construidas por los músicos y sus amigos, las cuales pueden acrecentarse y fortalecerse dentro y fuera de la



celebración. Al mismo tiempo, contribuye también a la producción de prestigio, de poder y de afectos que se esparcen a través de la música. En el tercer caso, el porro acompaña las donaciones de toros de las que se sirven los políticos para obtener votos. Por tanto, puede decirse que el conjunto de estas relaciones da cuenta de los procesos sociales e históricos que han marcado a esta sociedad. El caso de la corraleja es interesante, entonces, porque condensa en un solo espacio la importancia y la ritualización de la economía ganadera y su proceso de transformación en una política clientelar, todo lo cual convive, en forma de capas yuxtapuestas, en el *performance*. Estos aspectos pueden ser advertidos no sólo a través de la observación, sino que pueden ser también escuchados y sentidos en el cuerpo, a través del baile. Los porros, entonces, se comportan aquí como vehículos de memoria de la fiesta, por ejemplo, las letras de sus melodías –que pueden ser cantadas en otros contextos e identificadas por la gente– cuentan sucesos, recuerdos de toros famosos, vivencias, historias de toreros y ganaderos. Todo esto se conjuga en un mismo lugar, en el cual se gasta, se gana y se consume a través de diversos intercambios desparpajadamente.

Este es, en síntesis, el poder de la fiesta: su capacidad para capturar la mezcla de dos sistemas que han sido históricamente determinantes en la región, la ganadería y la política clientelar. Estos aspectos dan cuenta de la manera en que la música y las relaciones que la rodean exteriorizan un orden social que es performado en la fiesta. Así, el exceso ritual de lo alegre, el porro en el ruedo y la corraleja son vividos como la reproducción y refrendamiento del modo de vida costeño, sus órdenes sociales e historia, por tanto, produciendo sacralidad.

## OTRAS RELACIONES ECONÓMICAS

Como señalé al inicio del capítulo, un aspecto importante de los intercambios mercantiles en los que interviene la música es el del pago de derecho de autor. La junta organizadora tiene la obligación de abonar a SAYCO las recaudaciones de los derechos



que, por ley, corresponden a los autores y compositores. Esto se debe a que en todos los eventos públicos de Colombia está estipulado un pago por la música en vivo que suene, de lo cual se encarga la entidad mencionada. En las fiestas del Caribe, la principal música en vivo es el porro de banda, y en cada sonada SAYCO pasa factura. Si bien los músicos reconocen que este sistema es una ayuda para su sustento, dicen también que la mayor ganancia es retenida por dicha entidad. Esto no sólo les genera beneficios exuberantes, sino que reproduce una extracción desigual evidenciada en aspectos que no se dejan ver a simple vista. Me dedicaré a explicar esos aspectos a continuación.

En primer lugar, para recibir regalías los músicos deben estar inscritos en SAYCO como compositores, requisito que implica reunir diversos documentos y cumplir con otros. Entre ellos el de contar con un mínimo de veinte obras, tener un fonograma grabado y hacer autenticar las partituras correspondientes por una notaría. Asimismo, los autores deben tener una agrupación “organizada” en donde puedan sonar su música. Si el músico logra inscribirse, puede acceder a SAYCO bajo la categoría de “músico activo”. En caso contrario, puede inscribirse en una categoría de menor rango, la de “músico adherente”. Luego de la afiliación, según dicta la ley<sup>11</sup>, SAYCO les paga trimestralmente lo recaudado de acuerdo a cuánto hayan sonado las composiciones registradas.

Sin embargo, esta estipulación de la distribución de la ganancia es ambigua, ya que en el manual de tarifas de SAYCO intervienen también otras clasificaciones de la música, tales como la de “imprescindible”, “necesaria”, “ambiental” e “incidental”. Según este orden, SAYCO ubica a las bandas de la fiesta como música “necesaria”, ya que la actividad principal en la corraleja es la lidia de toros y no la música que lo acompaña. Este sencillo aspecto determina pues el monto a percibir. Por tanto, dichas

---

<sup>11</sup> Las leyes son la 24 de 1993, artículo 30; ley 23 de 1982, artículo 73; y la Decisión Andina 351 de 1993, artículo 51.



clasificaciones, además de disminuir las ganancias de los músicos, dan cuenta de cómo SAYCO crea categorías –respaldadas en todo su sistema jurídico– que descontextualizan a los grupos y a los sujetos. Aunque dicho sustento jurídico obtenga su legitimidad del hecho de anunciar que tiene como objetivo “velar por los derechos patrimoniales de los músicos”, finalmente ese “velar” se convierte en su contrario.

Por otra parte, la distribución del dinero de SAYCO se hace de la siguiente manera: el 70 % les llega a los compositores de las obras, el 10 % se envía al departamento de distribución de la institución para la seguridad social (dado que el servicio de salud es parte de los acuerdos) y el 20% restante se dedica al sostenimiento de la entidad. A los músicos les llega trimestralmente el pago, según un acuerdo realizado desde las directivas ubicadas en las oficinas de Bogotá. A continuación, un testimonio del recaudador de SAYCO de Montería, Córdoba:

[...] ven que sonaron, por decir algo, diez obras: *Palo e Corraleja* de Ricardo Hernández que es socio de SAYCO, *Tres Clarinetes* de Pablito Flórez que es socio de SAYCO, *Río Sinú* que es de Miguel Emiro Naranjo socio de SAYCO [...] y tal y tal, varias obras, diez obras. Ven los autores, entonces SAYCO ve y divide ese 70% (\$70,000) entre los compositores. Como se van diez, les toca a \$10,000 a cada uno de ese evento, y otro evento, y otro evento, entonces trimestralmente les está llegando un dinero que ellos mal llaman regalías. SAYCO tiene otro nombre, que es la distribución, ¿oíste? (Solano José, 2018, 16 de febrero, Montería, Córdoba. Recaudador de SAYCO)

Según este testimonio, SAYCO distribuye el dinero de forma colectiva entre el grupo de compositores, cuestión que resulta paradójica si tenemos en cuenta que una de las exigencias para registrar composiciones es que se lo haga de forma individual. Así, estas lógicas que aparentan colectividad son en realidad estrategias que hacen quedar bien a SAYCO con los compositores, aunque no se lleven a cabo de una manera adecuada. Todos los compositores ganan, entonces, pero no lo hacen como pareciera cuando se inscriben como compositores individuales. Por lo anterior, todo el conjunto de leyes, ocasiones, fonogramas, registros, etc. –la tramitología y su proceso (ir)racional– crea un efecto de nulo control de las ganancias reales, como lo confirma el siguiente testimonio:



Por lo menos tú, como afiliada a SAYCO, haces la planilla la mandas y ellos te sacan cuentas. Tú has tocado tantas fiestas en seis meses, tus temas han sonado tanto, tanto, y ellos le ponen un valor allá... que dicho valor uno no sabe, porque ahí hacen unos descuentos para la empresa, pa' pagarle a los trabajadores y todo eso [...] y el resto te lo consignan. (Rodríguez Juan José, 2018, 17 de agosto, Cereté, Córdoba. Director de la banda La Reina del Porro de Rabolargo)

Los músicos, entonces, nunca llegan a tener claro el porcentaje de ganancia real que les corresponde. En el transcurso de mi trabajo de campo, por ejemplo, pude rastrear dos versiones diferentes acerca de cómo pueden reclamar su comisión monetaria por haber sonado sus composiciones en la fiesta. Según una versión, anotan el número de veces que suenen sus temas en una *planilla*, que luego envían al recaudador, según la otra, antes de iniciar a tocar, el director hace una lista de los temas que sabe que van a sonar.

De acuerdo con lo mencionado, la relación entre SAYCO y la música que suena es uno de los ejemplos de la circulación de la música como mercancía. Entiendo aquí mercancía como “un proceso cultural y cognoscitivo: las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas” (Appadurai, 1991, pág. 89). En otras palabras, las mercancías poseen una historia social que da cuenta de cómo llegan a ser lo que son.

Llegados a este punto, puedo proponer que esta aproximación a los procesos del derecho de autor en la fiesta da cuenta de distintos pasos relacionados con la producción, creación y difusión en torno a los discos de banda. Es una práctica procesual vinculada, como vimos, a las relaciones interpersonales, a la economía de la fiesta y a la comunidad de escuchas. En el interior de dicho proceso se encuentran diferentes intercambios que, en su mayoría, incluyen redes de amistad construidas en las celebraciones. A dichas redes se les ofrecen servicios varios con el objetivo de recolectar fondos para grabar discos. Todo el proceso al que me refiero puede ser resumido en cinco etapas:





1. La creación de las composiciones, labor que hace parte del trabajo creativo e intelectual. Sumado a los ensayos y el montaje de las obras.
2. La recolección de recursos, obtenidos a través de la venta de porros y saludos.
3. Los ahorros en la fiesta, que se concentran en dos aspectos:
  - a) El ahorro en especie, por ejemplo, guardar botellas de ron obsequiadas<sup>12</sup> y pequeñas cuotas de dinero de los contratos que tienen en el año.
  - b) La violencia, todas las irregularidades vividas en el transcurso de la celebración (v.g. en el transporte, en la estancia, en las comidas).
4. La grabación y venta de los discos, que generalmente son distribuidos en las fiestas de los santos y, sobre todo, en la corraleja.
5. Finalmente, el sonar sus composiciones, para que el número de veces pueda ser contabilizado ante SAYCO y así conseguir una pequeña retribución.

En la primera etapa cada compositor dedica un espacio a la creación de sus temas, aunque su quehacer como músico le implica también estar en unión con su banda. Al respecto, es interesante el fenómeno de los temas que pegan en la cultura porque, durante el transcurso de mi trabajo de campo, en muchas ocasiones a las que asistí había cierto furor por interpretar un porro que se había vuelto un éxito: *Amor y Sentimiento* de Luis Manuel Guzmán, director de la banda Nueva Esperanza de Manguelito.

Respecto al segundo punto, allegados de los músicos o de las bandas suelen encomendar porros y encargar saludos que mencionen a los interesados en las grabaciones. Tanto los porros como los saludos son remunerados con el precio que establezca el músico con sus clientes. Cabe destacar que el repertorio de las bandas y las orquestas entre los años sesenta y setenta, inspirados en general en las corralejas

---

<sup>12</sup> Esto fue un elemento muy recurrente que observé en las tardes de toros.



y en los toros, no fueron las únicas estrategias de legitimación de la clase política, que también se valía de los saludos grabados.

En cuanto al tercer punto, fue un aspecto recurrente que observé acerca de las estrategias de administración de las reciprocidades recibidas en la fiesta. Un ejemplo es el del ron, que puede llegar a ser transformado y cambiado para solventar discos, sus uniformes u otras necesidades. Las bandas son las encargadas de pagar por sus producciones, lo que implica que tengan que pasar en su vida cotidiana por todo tipo de precariedades (*v.g.* préstamos, ventas de objetos personales, endeudamientos, entre otros). He llegado a escuchar que, en otros casos, es el director quien termina de reunir el dinero faltante. La violencia a la que me refiero consiste en todas esas adversidades que pasan los músicos al llegar a la fiesta y en la adaptación del presupuesto disponible para lograr subsistir por sus propios medios. Generalmente, son ellos quienes tienen que costearse el viaje, la comida y, en ocasiones, la estancia.

El cuarto de los puntos enumerados se da cuando, una vez reunido el dinero suficiente y preparación de los temas, se procede a la grabación. Ésta se produce en estudios locales, cada uno de cuyos valores varía según las condiciones que posean. En cuanto a la distribución de los discos son las bandas quienes se encargan de su venta, uno de los principales espacios de distribución son justamente las corralejas. Esto resulta paradójico, ya que se trata de la ocasión de la fiesta sobre la que los músicos afirman que tienen más oportunidad de que sus temas suenen. En fin, todo este recorrido muestra un sólido trabajo en equipo por parte de las bandas, lógicas complejas que están ausentes en SAYCO. En este sentido, puede decirse que esta institución fortalece poderes e intercambios desiguales.

El quinto punto es muy importante, ya que todo el proceso adquiere sentido si la música, efectivamente, suena. En el sistema del sonar los músicos optan por apoyarse entre ellos para que no suene solo la música de los compositores de su banda, sino también las de sus amigos de otras agrupaciones. Este aspecto fue omnipresente



durante mi trabajo de campo, frente a lo cual me pregunto ¿qué significa sonar en este contexto? Se trata, creo, de un acto político de escucha que implica prácticas, tácticas y redes de hermandad que son transversales en las relaciones entre los músicos. En primera instancia, cuando se asiste a la fiesta se escuchan simplemente porros, sin embargo, el análisis previo me permitió proponer que lo que suena son ciertas relaciones de reciprocidad que responden a un sistema compuesto de varias tensiones y lógicas en disputa. En otras palabras, los intercambios recíprocos permiten la subsistencia colectiva, materializada a través de los porros que suenan en la celebración de los santos. De ahí que este proceso sea performativo, pues las ocasiones son el lugar donde se activan todas las significaciones, redes y símbolos que están vinculados a los puntos explicados.

Por tanto, puedo sostener que esta economía en torno al disco permite pensar no sólo en el proceso por el que pasa la música para convertirse en mercancía –controlada por los derechos de autor y derivados–, sino en los procesos mediante los cuales se construyen redes de intercambio a través de las vivencias de los músicos en todas esas etapas. A este tipo de relaciones Marshall Sahlins las denominó reciprocidades generalizadas, concepto que hace parte de un esquema de reciprocidades más amplio, tal como fue propuesto por el antropólogo inglés.

“La reciprocidad generalizada” se refiere a transacciones que pueden ser consideradas altruistas, transacciones que están en la línea de la ayuda prestada, y, si es posible y necesario, de la ayuda retribuida. (Sahlins, 1983, pág. 212)

Si bien Sahlins apunta que esta reciprocidad se desarrolla entre parientes cercanos, puede pensarse que también se da entre músicos de banda, agrupación a la cual se la considera como una familia extensiva, esto es, con un grado de hermandad. En paralelo, dicha hermandad crece con las estrategias colectivas que le permiten adaptarse a las condiciones desiguales producidas al interior de SAYCO. En relación con esto, Sahlins resalta que “es importante tener en cuenta que en la forma principal de las reciprocidades generalizadas, la corriente material se ve sustentada por las relaciones



sociales prevalecientes” (1983, pág. 213). A partir de lo dicho, puedo decir que la economía de reciprocidades y la política clientelar –que operan principalmente a partir de los contratos y a través de las relaciones de reciprocidad– son características esenciales del sistema festivo sabanero.

La economía política de la fiesta, entonces, responde a las redes de poder que mantienen el orden social, que es refrendado performativamente en la propia fiesta. En este sentido, la estructura ritual ha sido adecuada para crear y mostrar el funcionamiento de ese orden en una forma repetitiva, excesiva y pública. Asimismo, puede traerse a colación aquí la propuesta de Turner sobre la fiesta en tanto *performance*. Pensada así, la fiesta se revela a sí misma a través de la disposición de los elementos simbólicos que posee:

Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos que un animal actuante, un, quizá no en el sentido de la actuación del animal circense sino que es un animal autoperformativo –sus performances son, en cierta manera, reflexivos–; en el performance el hombre se revela a sí mismo. (Turner, 2002, pág. 116)

En síntesis, es posible sugerir que las distintas redes y alianzas que mantienen un sistema de poder regional son puestas en escena en la fiesta. En este sentido, los *performances* que se llevan a cabo son formas de enseñar y recordar los lugares jerárquicos a los que pertenece cada uno de los grupos sociales e individuos. Los intercambios permiten visibilizar los sistemas políticos y económicos que son la base de la estructura social en la región Caribe. De esta forma, las características excesivas tanto de la fiesta como del ritual permiten que las redes de poder en las que se insertan los intercambios puedan ser creadas, mantenidas y recreadas. Así, el espacio en que transcurre esta actividad permite advertir las relaciones que se esconden detrás de la estructura ritual, al mismo tiempo los intercambios económicos y políticos implican particulares juegos de dones, en los que se insertan la música clásica y el porro. Además, en tanto dones, ambas músicas construyen y producen lo sagrado, que se





manifiesta en los *performances* a través de sus funciones sociales, a partir de las formas y los elementos mediante los cuales cada una de ellas construye sus excesos.

Por su lado, en la música clásica se construyen estos excesos debido a que su función cultural quedó siendo parte exclusiva de lo sagrado solemne. Por esto, es la música de la cuarta obligación ya que es la significada para hacer los intercambios con los santos, a los cuales se les ofrece además de la fiesta diversos sacrificios como *expiqué*. Éstos son ofrecidos en el momento ritual más importante, en cuanto a lo solmense se refiere, es decir, durante la procesión. Dicha procesión es una sacralización del espacio, pues la imagen tutelar, aquella vinculada intrínsecamente con la fundación del pueblo, sale a demarcar, ritualmente, los confines de éste, sus límites. Esta función social, acompañada de la música clásica, acrecienta el conjunto de excesos y potencializa los gestos sacrificiales. De este modo, la música clásica es desbordante pues actualiza, refrenda y produce los valores de la religión popular y el sistema de creencias.

Mientras que el porro, por su comportamiento en el *performance*, se relaciona más con la política clientelar y con los intercambios, ya sean recíprocos o no. Este género se ha construido como un don adecuado para lo sagrado alegre, lo cual puede ser entendido como una contraprestación que permite saldar la obligación simbólica de una deuda política. Pero también como parte del goce de los sentidos, el baile, los estados alterados y, sobre todo, la reiteración de los valores culturales. Particularmente, aquellos que han marcado, en larga data, la región: la economía ganadera, las relaciones hacendarias y la cultura popular que adoptó y creó su propio universo simbólico. Así, es un elemento clave para comprender el carácter redistribuidor del orden cósmico y, detrás de éste, el orden social. Con todo, lo alegre sagrado también coadyuva a la reproducción social, en tanto media, refrenda y produce la diferencia, al mismo tiempo que cohesiona a los grupos y da sentido a los discursos culturales. Específicamente, legitima las relaciones clientelares, producto de la superposición de la



economía ganadera del pasado, pues las hace propias y las reorienta hacia la política partidista contemporánea. Asimismo, el porro es un don que acompaña de la mano a los sacrificios que transcurren durante la corraleja, espacio de disputa entre la vida y la muerte.

Con lo dicho, ambas músicas se encuentran presentes en los momentos más desbordantes de la fiesta, los sacrificios, dones que cobran sentido en la consumación del instante, del ahora, durante ese momento cósmico cargado de exceso. Aunque no sean necesarios para la producción de la vida, son necesarios para la reproducción social de la cultura, pues condensan sus mitos fundamentales. En fin, la construcción de lo sagrado legitima los valores en torno a la vida y la muerte, su vínculo con las potencias mayores y la mediación con lo humano, esto significa que reitera los discursos sobre lo escatológico y las forma de vivir. Por tanto, puedo sugerir que la mediación de ambos repertorios reproduce sus propios mitos, su sistema de creencias y los órdenes jerárquicos de lo social.





## CONSIDERACIONES FINALES

LA JERARQUÍA entre música clásica y porro, que he sustentado con datos etnográficos e históricos, muestra de forma general que la fiesta de los santos del Caribe colombiano constituye un espacio que condensa diversos aspectos de los sistemas económicos, sociales y políticos que han marcado a la región. Mi propuesta implicó, de forma central, la comprensión de los procesos y las transformaciones que han caracterizado la música en la fiesta. El análisis partió de la citada división jerárquica misma que, posteriormente, advertí estaba inserta en un entramado de relaciones particulares de la celebración, aunque relacionada con la historia regional. La comprensión de tal fenómeno se hizo posible a través del diálogo entre ambas disciplinas, a partir de lo cual rastree dicha jerarquía en la historia de la fiesta, de su repertorio y de la historiografía. Indagué, igualmente, en las transformaciones de la economía y la política, la apropiación en la región y el eco que tuvo en la industria musical. Esto permitió la comprensión de las lógicas que actúan en los intercambios en los que la división de la música está inserta hoy día.

Todo este análisis me permite afirmar que el porro, relegado discursivamente a lo “vulgar” hacia principios del siglo xx, es hoy el género privilegiado y el principal don musical de la política clientelar y mercantil. Al mismo tiempo que las piezas clásicas, que en el pasado eran los géneros de salón y bailables, ubicados debajo de la música clásica de la época (óperas), conforman hoy el repertorio usado para el culto



de los santos, operando como el don de la cuarta obligación. Esto quiere decir que existió una transformación y resignificación no solamente de la fiesta, sino también de su repertorio y sus prácticas performáticas. Este cambio vino acompasado por las transformaciones en las relaciones de producción y los mundos sensibles que la han rodeado.

Ciertos intercambios en los cuales están insertos ambos repertorios son excesivos, debido a la función social que cumplen en cada una de las ocasiones. Por un lado, las piezas clásicas cargan el aura heredado del sistema musical de banda de los siglos XIX y XX, el cual funcionó como una ritualización del discurso de ciudadanía e ideal civilizatorio del Bolívar Grande. Este ideal echó mano de la arquitectura y de las estéticas nacionalistas modernas construyendo parques, camellones y atrios, donde las retretas y las bandas militares fueron protagonistas, mezclándose así los rituales religiosos con los patrióticos. Si bien recuerda el lector, el repertorio se conformaba por música de los “grandes genios”, principalmente reducciones de ópera, pero también de los géneros de salón. Esto les otorga a dichas piezas clásicas un peso simbólico bastante potente, lo que las llevó a haber quedado relegadas al espacio solemne de la fiesta. Por lo tanto, esto implica que este repertorio se encuentre presente en los intercambios sacrificiales entre los creyentes y los santos hoy día. El mismo proceso histórico explica la jerarquía contemporánea, que coloca a la música clásica por encima del porro en el *performance*. Posición que la hace ser tremendamente excesiva, ya que, para las poblaciones, el sacrificio más grande para el santo es justamente la organización de la fiesta misma. Esto porque canaliza el desborde de sentido hacia lo numinoso, lo cual conlleva la realización de ofrendas que, a su vez, son sacrificios. Así, se condensan las creencias y los significados que le dan sentido a la religión popular y al sistema de creencias. En este sentido, la música clásica es aquella presente y adecuada para los sacrificios del ámbito festivo solemne.



El exceso del porro, por otro lado, radica en el hecho de que refrenda el modo de vida costeño, sus órdenes sociales y jerarquías de poder. Asimismo, delinea las relaciones clientelares dentro del *performance*, las cuales no pueden ser comprendidas sino a través de su historia, que ha ido de la mano con la economía ganadera y con la historia cultural y social del Bolívar Grande. Ese recorrido me ha permitido observar que los discursos de civilización de los siglos XIX y XX construyeron al porro como una música que no iba acorde con el ideal de la época promovido por la élite. A mediados del siglo XX, este discurso dio un giro que permitió al sistema clientelar prevalecer, montándose sobre las estructuras de poder caciquil de la hacienda del pasado. Esto ocurrió gracias a los cambios políticos y sociales en el Bolívar que dieron como resultado la fundación de Córdoba. A partir de dicha transformación, el porro y la corraleja fueron tomados como elementos fundamentales para la identidad de las Sabanas. Este discurso iba en paralelo al protagonismo que tuvieron las músicas del Caribe en la industria musical, en especial las del formato de banda. En sus trabajos discográficos, así como en el de las agrupaciones del sonido sabanero, grabados en las mismas décadas, se explotaron los elementos de la fiesta. De tal forma que la industria tomó y ayudó a materializar los discursos que construyeron a Córdoba y Sucre como zonas características de corralejas y de bandas. A la par, el clientelismo comenzó a colarse en la estructura social de la región, apropiándose por tanto de la fiesta, de su música y de expresiones culturales como la corraleja, todas ligadas a la historia del sistema clientelar. Así, el porro fue relegándose como el don musical del clientelismo por excelencia, enmarcado en el *performance* ritual con ciertas particularidades.

Con todo, el porro es la música principal de la fiesta y parte fundamental de los sacrificios del ámbito festivo alegre, especialmente en las corralejas. Esta ocasión constituye un espacio privilegiado para los actores favorecidos por la política clientelar, en el que circulan diversos excesos al mismo tiempo. Por lo tanto, la música clásica y el porro conforman una red de significados que dan cuenta de las formas en





que, en las Sabanas, se construye lo sagrado, con sus particularidades, lógicas, formas, creencias y costumbres. Ambos son productores activos de sacralidad en la medida que reproducen y legitiman el sistema de creencias, los modos de vida, los órdenes culturales y el poder de la jerarquía social. En este sentido, la fiesta constituye un lente revelador para el estudio de la música de una cultura, porque en ella se concentran prácticas, cosmovisiones e ideas. En palabras de Morandé (2017), se trata de una síntesis cultural que opera en el terreno de la escena. Es el punto de encuentro de procesos históricos y sociales que se confabulan para reiterar y crear significados colectivos, los cuales, al unirse, forman un solo cuerpo.

Por otra parte, esta investigación abre una veta de estudio que profundiza sobre el contexto festivo del porro, tema poco tenido en cuenta por la academia, a pesar de ser uno de los géneros más relevantes dentro de la llamada música tropical. La profundización su entendimiento dentro del contexto festivo amplía el camino metodológico hacia una comprensión de un repertorio poco o nada estudiado en trabajos anteriores: la música clásica. Este repertorio es interpretado a lo largo y ancho de diversos pueblos del Caribe colombiano, no obstante, ha sido omitido por los estudios académicos. Es cierto que, en algunos casos, existen variaciones del uso y función del repertorio, pero no dejan de tener en común el hecho de ser música clásica. Es decir, la gente le otorga diferentes significaciones, pero todas apuntan a una matriz cultural compartida. Casos especiales, que sirven como ejemplos, son las marchas de Semana Santa en Santa Cruz de Mompo (Bolívar), así como en Ciénaga de Oro (Córdoba) y otros pueblos de Sucre, como San Benito Abad, en los cuales se resalta que, durante la procesión, siempre se toca la marcha del santo patrón del pueblo. Lo que quiero decir, en pocas palabras, es que la música clásica de las fiestas de los santos del Caribe es moldeada por cada pueblo a partir de diferentes significados, resultado de sus procesos históricos particulares.



A su vez, la comprensión de las piezas clásicas lleva a pensar que no existe una categoría de música clásica *a priori*. Es decir, se puede pensar que el fenómeno festivo caribeño construye una noción local que no se refiere propiamente a lo que se considera como música clásica en el sentido común hoy en día. Difiere, por ejemplo, de los significados dados por sentado en instituciones como conservatorios, escuelas y facultades de música, en sus programas curriculares y en asignaturas. En especial las de historia de la música universal, que se centran en narrativas y el canon enfocado al estudio exclusivo de compositores de la música académica europea. El Caribe colombiano construyó su propia categoría de música clásica a través del sistema de creencias, su significado es producto de largos procesos históricos que la posicionaron en el nivel jerárquico en que es ubicada en el *performance*.

Este camino lleva a repensar la historia de la música en el Caribe, así como a profundizar en los trabajos de aquellos fenómenos musicales que no hacen parte del canon dentro del campo de estudio de “las músicas del Caribe”. En este sentido, no sólo el porro, los bullerengues, el pito atravesado, las gaitas o la música del Carnaval de Barranquilla son expresiones estéticas del Caribe, también lo es la música clásica de banda. Una reflexión inmediata a esto que he señalado acerca del peso que se le ha dado a la profundización en el estudio de las músicas del Caribe, está relacionada con el hecho de que algunas de éstas hicieron parte de los discursos nacionales. Tales discursos fueron apropiados en la región y han repercutido en la academia, la cual se ha visto cegada por un sistema que hizo prevalecer ciertos fenómenos sociales y no otros. En fin, podría decir que se trata de una construcción social de ida y vuelta, en la cual se han formado estereotipos de cómo deben ser las personas costeñas (v.g. alegres, desenfrenadas, espontáneas, entre otros adjetivos), por tanto, las sus expresiones culturales deben dar cuenta de esta “costeñidad”. Sin embargo, la música clásica no figura en este campo de representación, mientras sí lo hacen aquellas músicas que han sido constituidas dentro de una identidad regional o nacional. Por



ello, los festivales son el mejor ejemplo para mostrar este aspecto, como se ha visto con el emblemático caso del Festival Nacional del Porro organizado en Córdoba.

La investigación de la música clásica que he llevado adelante muestra esa *otra cara* de la *Costa profunda*, solemne, ceremoniosa y sagrada que es determinante para la gente y su sistema de creencias. Es decir, la música clásica es una parte tan sensible para la cultura como lo es el porro, por ende, es urgente profundizar en estos significados incrustados en la religión popular. Puedo decir que esta labor no sólo le corresponde a la etnomusicología, sino también a las diversas disciplinas dedicadas al entendimiento de los fenómenos socio musicales, que se enfocan en dar cuenta y comprender las categorías propias que construye la gente desde su sentido común.

Un aporte de este trabajo que hay que señalar es la construcción de una fuente documental inexistente que permitió analizar y realizar cruces de datos para entender el fenómeno en profundidad. Me refiero a la realización del *Catálogo y estudio del Archivo Musical Santa Cruz de Mompox (AMSCM)* (De Ávila y Flores, 2021), que permitió observar el repertorio que circulaba a principios del siglo XX en el Bolívar Grande. Este logro constituye, por sí solo, un aporte fundamental para el entendimiento del fenómeno estudiado, así como una contribución para ampliar los estudios históricos sobre la música del Caribe, que son escasos justamente porque este tipo de fuentes es prácticamente inexistente. En este sentido, el archivo sirvió no sólo para comprender el repertorio de banda del siglo XIX sino también para entender el decaimiento de su repertorio y el privilegio de la música tropical que transformó la historia de la música del Caribe y de los discursos nacionales en Colombia. El archivo muestra, en otras palabras, la disminución en el protagonismo de la música clásica de los “grandes genios” europeos y la músicaailable del siglo XIX y principios del XX. Igualmente, evidencia cómo el auge de la música tropical se consolidó a partir de los años cuarenta, encarnado en célebres músicos del momento que participaban en las *big bands*. El archivo en su conjunto da cuenta de esa transición y hace pensar en la fuerza que



tomó la música tropical gracias a la industria musical y al impulso de los medios masivos de comunicación. Muestra, sin embargo, por otra parte, de qué manera el repertorioailable se reconfiguró, tomando lugar en el espacio solemne festivo. En fin, la creación del archivo es un aporte para la historia regional, nacional y de América Latina.

Asimismo, otro avance en materia de archivo fue la construcción de un catálogo de noticias y el análisis de las mismas para la investigación de la historia cultural de las Sabanas. Ésta ha sido omitida incluso en los propios estudios históricos, porque esa parte del Bolívar Grande fue siempre la “provincia”, la parte rural, en sus distintas divisiones políticas, desde la antigua Provincia de Cartagena. Esto se ha visto reflejado en los trabajos sobre la fiesta que se han enfocado en las grandes ciudades del Caribe (v.g. Cartagena, Santa Marta y Barranquilla), exceptuando algunos estudios sobre historia económica, que, en los últimos años, han hecho énfasis en esta parte de la región sabanera. Es decir, el presente estudio permite observar de qué manera, a través del entendimiento del sistema festivo y su música, se puede conocer y contrastar la historia cultural, política y económica de toda una región.

Finalmente, si bien la ganadería y sus relaciones políticas han sido determinantes en la estructura social y en la cosmovisión de la región, no han sido tenidas en cuenta en los estudios musicales ¿Será que dichos temas fueron estigmatizados, así como la ganadería lo fue en la historia económica? Para terminar, debo decir que, si bien la relación entre el mundo ganadero, las corralejas y las bandas no es nueva, no existía un trabajo que profundizara acerca de las relaciones económicas y políticas transversales a la fiesta. Mucho menos se encontraba en la etnomusicología un intento por vincular los procesos históricos de la región, de la fiesta y del repertorio, por lo cual considero he ido un poco más allá de lo que se ha delimitado en trabajos anteriores.



# FUENTES CONSULTADAS

## BIBLIOGRAFÍA

- Abadia, Guillermo (1977).** *Compendio general de folklore colombiano* (Tercera ed.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Abello, Alberto y Ernesto Bassi (2006).** Un Caribe por fuera de la ruta de la plantación. En Alberto Abello (Ed.), *Un Caribe sin Plantación. Memorias de la cátedra del Caribe colombiano* (págs. 13-43). San Andrés: Universidad Nacional de Colombia, Observatorio del Caribe.
- Acevedo, Rafael Enrique (2006).** La fiesta del primer centenario de la Independencia de Cartagena de Indias: ciudadanía y religiosidad. En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades* (págs. 151-170). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- Agier, Michel (2008).** Estética y Política de la identidad. *Revista Sociedad y Economía* (15), págs. 93-100.
- Álvarez, Amparo (2012).** *De la banda departamental a la banda del conservatorio de la Universidad de Antioquia 1955-1970*. Medellín: tesis de Magíster en Música-Musicología Histórica, Departamento de Música, Universidad EAFIT.
- Alviar, María José (2019).** *El porro de los pelaos: sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas pelayeras*. Ciudad de México: tesis de Doctorado en



Música - Etnomusicología, Programa de Maestría en Doctorado y Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

--- (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*. Ciudad de México: tesis de Maestría en Música - Etnomusicología, Programa de Maestría en Doctorado y Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

**Alzate, Alberto (1980)**. *El músico de banda: aproximación a su realidad social*. Montería: Editorial América Latina.

**Alzate, Natalia (2010)**. Las fiestas populares de San Pacho en Quibdó (Chocó, Colombia) como herramienta de organización comunitaria. *Trabajo Social* (12), págs. 167-180.

**Amador, Augusto (2006)**. *La Cordobesía. Integralidad cultural de Córdoba*. Montería: Siglo 21.

----(S/F). *Cultura del Porro. Su identidad folclórica*. Montería: Fondo Mixto de Cultura de Córdoba, Grafisinú.

**Andrade, Martín (Julio-diciembre de 2013)**. ¿A quién y qué representa la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación en Colombia? *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 28(46), págs. 53-78.

**Appadurai, Arjun (1991)**. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Distrito Federal, México: Grijalbo.

**Arboleda, Carlos (2011)**. El estudio del diablo. En Marcos González (Ed.), *Fiestas y nación en América Latina: las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela* (págs. 237-258). Bogotá: Intercultura Colombia.

**Arboleda, José María (1953)**. *Popayán y la Semana Santa, sus templos y procesiones*. Popayán: Editorial Universidad.



- Arcila, María Teresa (2017).** Los legados de Semana Santa. *Credencial Historia* (323).  
----(2009). *Entre Diablitos y Santos. Fiestas en el occidente Antioqueño*. Medellín:  
Hombre Nuevo Editores.
- (1987). Semana Santa en Mompo. *Nueva revista colombiana de folclor*, 1 (3),  
pág. 17-32.
- Arias, David (Julio-diciembre de 2012).** La puesta en juego de la interacción social:  
notas teóricas sobre el juego y apuntes etnográficos sobre las riñas de gallos.  
*Maguaré*, 26 (2), págs. 173-201.
- Armazola, Armando (1996).** *El Veinte de Enero: Historias de Sincelejo*. Bogotá: Plaza y  
Janes Editores.
- Arocha, Jaime (2008).** Nina S. de Friedemann (1930-1998). En Guillermo Hoyos, Car-  
men Millán y Santiago Castro (Eds.), *Pensamiento colombiano del siglo xx* (págs.  
341-370). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Aschner, Camila (2006).** Sacrificio y olvido del Carnaval en Bogotá. En Edgar Gutié-  
rrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en  
escena de las identidades* (págs. 191-211). Medellín: La Carreta, Universidad de  
Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- (2005). La Música en las Fiestas y Celebraciones del Caribe Colombiano, siglos  
XVII y XVIII. *Memoria y Sociedad*, 9 (18), pág. 78-87.
- Auyero, Javier (Junio de 2002).** Clientelismo político en Argentina: doble vida y ne-  
gación colectiva. *Perfiles Latinoamericanos*, 10 (20), págs. 33-52.
- Bataille, Georges (2009).** *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- (1998). *Teoría de la religión*. Madrid, España: Taurus.
- (1987). *La parte maldita procedida de la noción del gasto*. Barcelona, España:  
Icaria, S. A.
- Bidegain, Ana María y Juan Diego Demera (2005).** *Globalización y diversidad religiosa  
en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



- Bolívar, Edgar (2001).** El carnaval de Barranquilla: juego de alteridades. *Cultura y droga*, págs. 85-101.
- Bolívar, Enrique (2007).** *Feria de las Flores*. Fundación Karisma.
- Bourdieu, Pierre (1998).** *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Burgos, Remberto (1956).** *Creación y organización de Córdoba*. Montería: Obregón.
- Caillois, Roger (1984).** *El hombre y lo sagrado* (Primera reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cantero, Margarita Escocia (2000).** *Fandango en el Caribe colombiano*. Córdoba: Gobernación de Córdoba, Secretaría de Cultura de Córdoba.
- Cantero, Margarita Escocia y Carlos Enrique Díaz (1988).** *El Fandango Sinuano*. Montería: Grupo Cultural Catalina de Carrillo, Gráficas Corsa LTDA.
- Cárdenas, Nathalia (2015).** El diablo del carnaval de Riosucio: ícono y matachín de un pueblo carnavalero. *Nexus Comunicación*, 1 (17), págs. 318-331.
- Castaño, Juan (2014).** Y fiesta y rumba. Sacando a bailar las políticas culturales en Cali. En Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano (Eds.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (págs. 239-274). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Castillejo, Roberto (1957).** El Carnaval en el norte de Colombia. *Divulgaciones Etnológicas.*, VI, págs. 63-71.
- Castro, Santiago (2009).** *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Chaves, Margarita, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano (2014).** *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.



- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (2010).** *La Tierra en Disputa. Memorias del Despojo y Resistencias Campesinas en la Costa Caribe 1960-2010.* Ediciones Semana.
- Combes, Hélène (Agosto de 2011).** ¿Dónde estamos con el estudio del clientelismo? *Desacatos* (36), págs. 13-32.
- Correa, Ismael (1993).** *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena.* Medellín: Lealon.
- Cortés, Jaime (2004).** *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1924-1938).* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Corzo, Susana (2002).** *El clientelismo político como intercambio.* Barcelona, España: Institut de Ciències Polítiques i Socials (ICPS).
- Cunin, Elisabeth (2003).** *Identidades a Flor de Piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizajes en Cartagena (Colombia).* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de los Andes.
- De Ávila, María Alejandra (2017).** *Sabor: performatividad del género en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia.* Ciudad de México: tesis de Maestría en Música – Etnomusicología, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Ávila, María Alejandra y Leopoldo Flores (2021).** *Catálogo y estudio del Archivo Musical Santa Cruz de Mompo (AMSCM).* Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura ([www.amscmompox.com](http://www.amscmompox.com)).
- De Friedemann, Nina (Enero-Diciembre de 1998).** Rutas del carnaval en el Caribe. *Cuadernos de Literatura*, 4, págs. 156-166.
- (1996). Diablos y Diablitos: huellas de africanía en Colombia. *América Negra* (11), págs. 95-103.
- (1995). Semana Santa en Mompo y Coteje. En Benjamín Villegas (Ed.), *Fiestas. Celebraciones y ritos de Colombia* (págs. 100-108). Bogotá: Villega Editores.





- (1990). Lumbalu: Ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 16 (2), págs. 51-64.
- (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- (1984). El carnaval rural en el río Magdalena. *Boletín cultural y bibliográfico*, 21 (1), págs. 37-46.
- (1984b). Perfiles sociales del Carnaval en Barranquilla (Colombia). *Revista Montalbán*, págs. 127-152.
- (1977). La fiesta del indio en Quibdó: Un caso de relaciones inter-étnicas en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 19 (2), págs. 66-78.
- (1964). Ceremonial religioso funébrico representativo de un proceso de cambio de un grupo negro representativo de la Isla de San Andrés (Colombia). *Maguaré*, págs. 147-182.
- De Friedemann, Nina y Richard Cross (1979)**. *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- De la Espriella, Alfredo (Febrero de 2000)**. Escrutinio folclórico del Carnaval barranquillero. *Documento*, págs. 3-16.
- De la Rosa, Laura (2013)**. Entre africanidades y africanismos: fiestas públicas en Cartagena de indias. *Revista Mosaico*, 6 (1), págs. 5-16.
- Delgado, Manuel (2004)**. Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos. *Zainak. Cuadernos de antropología - etnografía*, págs. 77-98.
- Delgado, Ramiro de Jesús (2001)**. Comida, cuerpo y carnaval en Barranquilla. *Cultura y droga*, págs. 49-84.
- Díaz, Antolín (1935)**. *Sinú: pasión y vida del trópico*. Bogotá: Santafé.
- Domínguez, Gustavo (2021)**. La música como ritual en las fiestas tradicionales del departamento de Bolívar: identidad, memoria y significados de la Semana



Santa de Mompo x y las corralejas de San Juan Nepomuceno. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16 (1), págs. 104-123.

**Duque, Ellie Anne (2000).** El estudio de la música. En Egberto Bermúdez (Ed.), *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.

**Eliade, Mircea (1981).** *Lo sagrado y lo profano* (Cuarta ed.). Libera los libros.

**Elias, Norbert (2009).** *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Tercera ed.). Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

**Escalante, Aquiles (1980).** Las máscaras de madera en el Africa y en el Carnaval de Barranquilla. *Divulgaciones Etnológicas* (1), págs. 29-32.

**Espinosa-Patron, Alejandro (Junio de 2010).** Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval. *Palabra Clave – Revista de Comunicación*, 13(1), págs. 178-188.

**Exbrayat, Jaime (1996).** *Historia de Montería*. Montería: Domus Libri.

**Falchetti, Ana María (2009).** El ocaso del Gran Zenú. En Haroldo Calvo y Adolfo Meisel (Eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XVI* (págs. 68-90). Cartagena: Banco de la República.

**Fals, Orlando (2002).** *Historia doble de la Costa 4. Retorno a la tierra* (Segunda ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República.

**Figuroa, José Antonio (2007).** *Realismo mágico: vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Washington, DC: Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University.

**Flores, Leopoldo y María Alejandra De Ávila (2021).** Archivo Musical Santa Cruz de Mompo x (AMSCM). De la banda militar a la orquesta tropical: Un siglo de música en la Costa Caribe colombiana. En María Alejandra De Ávila y Leopoldo Flores, *Catálogo y estudio del Archivo Musical Santa Cruz de Mompo x (AMSCM)* ([www.amscmompox.com](http://www.amscmompox.com)). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura.



- Flórez, Francisco Javier (2010).** ¿Hijos de la barbarie o de la ciudadanía?: negros y mulatos en el marco del primer centenario de la independencia de Cartagena, 1911- 1941. En Claudia Mosqueda, Agustín Lao Montes y Cesar Mauricio Rodríguez (Eds.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas negras* (págs. 525-551). Cali: Universidad del Valle.
- Fortich, William (2013).** *Con Bombos y Platillos. Origen del Porro, aproximación al Fandango y las Bandas Pelayeras* (Segunda ed.). Bogotá: Edimulticolor S.A.S.
- Fortich, William., et al. (2014).** *Las bandas musicales de viento origen, preservación y evolución: Casos de Sucre y Córdoba*. Sincelejo: Editorial CECAR.
- Freja, Adrián (Octubre de 2010).** La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar. *Literatura: teoría, historia, crítica* (12), págs. 295-330.
- Gálvez, María Cristina y Jaime Hernán Cabrera (2000).** *Cultura y carnaval*. Pasto: Uninariño, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Banco de la República, Ministerio de Cultura.
- Geist, Ingrid (Abril de 2006).** El ritual como sintagmática del sentido. *Designis*, págs. 269-286.
- Godelier, Maurice (1998).** *El enigma del don*. Barcelona, España: Paidós.
- Gómez, David (2009).** Entre gallos y galleras. Elementos de la cultura festiva de Bogotá. *Maguaré* (23), págs. 419-430.
- González, Adolfo (2006).** Danza, mestizaje y carnaval. Un fenómeno latinoamericano: el caso de Barranquilla. En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades* (págs. 43-57). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- (2000).** Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. En Jesús Martín-Barbero, et al. (Eds.) *Cultura y región* (págs. 152-179). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



- González, Marcos (2014).** *Carnavales y nación. Estudio sobre Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba y Venezuela.* Bogotá: Corporación de Estudios Interculturales Aplicados.
- (2011). *Fiestas y nación en América Latina: las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela.* Bogotá: Intercultura Colombia.
- (1998). *Fiesta y nación en Colombia.* Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Guerra, Weidler, et al. (2007).** Cultura, instituciones y desarrollo en el Caribe colombiano. Elementos para un debate abierto. En Manuel Fernández, Weidler Guerra y Adolfo Meisel (Eds.), *Políticas para reducir las desigualdades regionales en Colombia* (págs. 118-161). Cartagena: Banco de la República.
- Gutiérrez, Edgar (2011).** Vicisitudes del santuario y fiestas de la virgen de la candelaria: Cartagena de Indias siglo XIX. En Marcos González (Ed.), *Fiestas y Nación en América Latina* (págs. 79-104). Bogotá: Intercultura Colombia.
- (2006). *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias. Creer, poder y gozar.* Medellín: Lealón.
- (2006b). Las Fiestas de la Independencia en Cartagena de Indias: reinados, Turismo y Violencia (1930-1960). En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades* (págs. 125-150). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- (2004). Republicanismo, fiesta, exclusión y ciudadanía en Cartagena de Indias. *Historia y Cultura* (1), págs. 189-202.
- (2000). *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas, cultura popular: 1910-1930.* Medellín: Editorial Lealón.



- Gutiérrez, Edgar y Elisabeth Cunin (2006).** *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- Gutierrez, Rosario (1978).** *La fiesta en corraleja. Consideraciones sobre su papel dentro del contexto socio-económico regional*. Medellín: tesis, Departamento de Sociología, Universidad de Antioquia.
- Hamburguer, Alfonso y Mario Paternina, et al. (2006).** *El Arrancatetas murió de viejo*. Documental, Vox Populi.
- Hartmann, Hedwing y María Cecilia Velásquez (2004).** *Cofradías, rogativas y fiestas religiosas en Popayán*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Hernández, Aura Angélica (2013).** La Fiesta en Corralejas: las contradicciones de un patrimonio no patrimonializable. *Boletín de Antropología*, 28 (46), págs. 143-160.
- (2011). *La fiesta en Corralejas: La puesta en escena de las tensiones sociales de la región sabanera*. Francia: tesis de magister en Antropología Social y Cultural, Universidad AixMarsella I. (Traducción al español por la autora)
- Hernández, Oscar (2016).** *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hidalgo, Mario (Enero-junio de 2019).** Valoración del impacto económico y social del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Colombia. *Lecturas de Economía* (90), pág. 197-225.
- Homobono, José (2004).** Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Zainak. Cuadernos de antropología - etnografía*, págs. 33-76.
- Huertas, Henry (2008).** *Bocetos de música y corraleja en el pueblo más feliz del mundo*. Sincelejo, Colombia: Multigráficas.
- Jiménez, Orián (Septiembre-diciembre de 2017).** Juras y celebraciones políticas en el Nuevo Reino de Granada, 1746-1812. *Secuencia* (99), pág. 37-64.



- (Abril de 2015). Esclavitud, libertad y devoción religiosa en Popayán. El santo Ecce Homo y el mundo de la vida de Juan Antonio de Velasco, 1650-1700. *Historia crítica* (56), pág. 13-36.
- Jiménez, Orián y Juan David Montoya (2011).** *Fiesta, memoria y nación. ritos, símbolos y discursos, 1573- 1830.* Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría General, Comisión para la Celebración del Bicentenario de la Independencia.
- Lacarrieu, Mónica (2014).** Fiesta sí, coca, yajé y conflicto armado, ¿también? El patrimonio inmaterial entre valoraciones económicas, culturales, sociales y políticas. En Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano (Eds.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (págs. 389-442). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Lara, Sofía (Enero de 2015).** Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. *Antípoda Revista de antropología y arqueología*, págs. 147-164.
- Leal, Francisco y Andrés Dávila (1994).** *Clientelismo. El sistema político y su expresión regional* (Primera reimpresión). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales.
- List, George (1994).** *Música y poesía en un pueblo colombiano.* Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Lizcano, Martha y Danny González (2010).** *Leyendo el carnaval: miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona* (Reimpresión). Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- (Enero-junio de 2010b). El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829 - 2005). *Revista Brasileira do Caribe*, X (20), págs. 447-474.
- Loaiza, Gilberto (2011).** *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación: Colombia, 1820- 1886.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.



- Londoño, Jorge Enrique (Enero-abril de 2015).** ¡Carnaval...uh uh...carnaval...uh uh...carnaval...uh uh...carnaval! *Calle 14*, 10 (15), pág. 14-29.
- Londoño, Wilhelm, et al. (Mayo-agosto de 2017).** Prácticas artísticas y rituales en el Festival del Periquillo de Pueblo Viejo, Magdalena, Colombia. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (32), págs. 117-139.
- Madrid, Pedro (2020).** *Fiesta, devoción y poder. Fiestas locales y prácticas políticas en el Municipio de Girardota - Antioquia.* Medellín: tesis de doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Martínez, Armando y Beatriz Rincón (2011).** La puesta en escena de la representación festiva del 20 de julio. En Orián Jiménez y Juan David Montoya (Eds.), *Fiesta, memoria y nación. Ritos, prácticas y discursos, 1573-1830* (págs. 205-245). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Martínez, Gilberto (2015).** El atrio de la iglesia San Francisco de Asís de Sincelejo. 1908 - 1910. *Historia* 396, 5 (2), pág. 303-331.
- Martínez, Luis Gerardo (2011).** La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 25 (42), pág. 150-174.
- Mauss, Marcel (2009).** *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas.* Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Mazzoldi, Maya (2004).** Simbolismo del ritual de paso femenino entre los Wayuu de la alta Guajira. *Maguaré* (18), págs. 241-268.
- Meisel, Adolfo (octubre de 2017).** Una historiografía en expansión: los estudios sobre historia económica del Caribe colombiano, 1997 - 2017. *Cuadernos de historia económica y empresarias* (44), págs. 1-26.



- (2011). *¿Por qué perdió la Costa Caribe el siglo xx? y otros ensayos*. Cartagena: Banco de la República.
- (2007). *Las economías departamentales del Caribe continental colombiano*. Cartagena: Banco de la República.
- (Julio de 1980). Esclavitud, Mestizaje y Hacienda en la Provincia de Cartagena: 1533-1851. *Desarrollo y Sociedad* (4), págs. 227-277.
- Meisel, Adolfo y Irene Salazar (2012)**. La desamortización en el Caribe colombiano: Una reforma urbana liberal, 1861-1881. *Historia Caribe*, págs. 119-146.
- Meisel, Adolfo y Gerson Javier Pérez (Junio de 2006)**. Geografía física y poblamiento en la Costa Caribe colombiana. *Documentos de Trabajo sobre Economía Regional* (73).
- Meisel, Adolfo y Joaquín Vilorio (1999)**. Los alemanes en el Caribe colombiano: el caso de Adolfo Held, 1880-1927. *Cuadernos de Historia económica y empresarial*, págs. 1-93.
- Mejía, Darío (2010)**. ¿Qué conmemoramos? El disfraz de la diversidad: entre 200 y 500 años. *Maguaré* (24), págs. 403-408.
- Meza, Carlos (2014)**. Representación, reconocimiento étnico y emprendimiento etnocultural del Pacífico en el festival Petronio Álvarez de Cali. En Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano (Eds.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (págs. 355-358). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Miñana, Carlos (2008)**. Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44 (1), págs. 123-155.
- (2006). Halloween y carnaval: dos recetas para cocinar una fiesta en el caldero urbano de Bogotá. *Maguaré* (20), págs. 65-98.



- (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 36-49.
- Molina, Víctor (2012)**. Prácticas socioculturales de resistencia en la comunidad indígena Nasa. Fiestas, celebraciones y encuentros colectivos. *Pensar a Práctica*, 15(1), págs. 71-87.
- Montenegro, Mauricio (Enero-junio de 2010)**. La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (1), págs. 116-131.
- Montes, Roberto y Albio Martínez (2008)**. El Sinú y las Sabanas. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (8), págs. 11-24.
- Montoya, Luis Omar (2011)**. Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología*, 25(42), págs 129-149.
- Montoya, Sol (Enero-diciembre de 2000)**. Ritual y multivocalidad: el Carnaval de Riosucio (Caldas) y el Carnaval de Barranquilla. *Revista Colombiana de Antropología*, 36, págs. 56-179.
- Morandé, Pedro (2017)**. La fiesta popular con síntesis cultural. En Andrés Biehl y Patricio Velasco (Eds.), *Pedro Morandé. Textos sociológicos escogidos*. Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile.
- Moreno, Javier (Julio-Septiembre de 1995)**. Teoría del clientelismo y estudio de la política caciquil (1). *Estudios Políticos* (89), págs. 191-224.
- Movilla, Lelis Enrique (2003)**. *La Corraleja: Solo Dios es el Culpable*. Sincelejo: Tipografía Duplicar.
- Muñoz, Enrique Luis (2008)**. El porro: complejo genérico del Caribe colombiano. *Huellas. Revista de la universidad del Norte* (80-82), págs. 109-124.
- (S/F). Cultura bandística en el Caribe colombiano.



- Muñoz, Lydia Inés (1991).** *Evolución histórica del Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, 1926-1988.* Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Naranjo, Miguel Emiro (2016).** *Bodas de oro de la internacional Banda 19 de marzo de Laguneta.* Montería: Gobernación de Córdoba.
- (2013). *La verdad acerca del porro.* Planeta Rica: Edimulticolor.
- Nieves, Jorge (2009).** Balance del estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano 2004-2009. En Patricia Iriarte (Ed.), *Respirando el Caribe. Volumen III. Memorias del III encuentro de Investigadores sobre el Caribe Colombiano* (págs. 261-278). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.
- (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe.* Bogotá: Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano.
- (2006). El estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano. En Aaron Espinosa (Ed.), *Respirando el Caribe. Volumen II. Memorias del II encuentro de Investigadores sobre el Caribe Colombiano* (págs. 249-282). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Ocampo, Gloria (2015).** *Poderes regionales, clientelismo y Estado. Etnografías del poder y la política en Córdoba, Colombia.* Bogotá D.C., Colombia: Observatorio para el desarrollo, la convivencia y el fortalecimiento institucional (ODECOFI-CINEP).
- (2007). *La instauración de la ganadería en el valle del Sinú: la hacienda Marta Magdalena, 1881 - 1956.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ocampo, Javier (1995).** *Las fiestas y el folclor en Colombia* (Quinta reimpresión). Bogotá, Colombia: El Áncora Editores.
- (1982). *Música y folclor de Colombia* (Tercera ed.). Bogotá, Colombia: Plaza y Janes.





- Ochoa, Juan Sebastián (2018).** *Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín.* Bogotá: tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana.
- Olaciregui, Julio (2004).** A fiesta en corralejas dans le nord de la Colombie, ou le sacrifice bouffon. En Jean Ortiz (Ed.), *Tauromachies en Amérique latine* (págs. 99-108). Anglet: Atlantica.
- Olivares, Jaime (2006).** Génesis y evolución de la organización del Carnaval de Barranquilla: historia de goce y voluntades. En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades* (págs. 73-96). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- Ortiz, Jiselly Tatiana (S/F).** *Por amor al Toro. Un Documental sobre la interculturalidad en su necesidad de trascender a la tolerancia.* Documental, asesoría de Ferly Lizeth Corzo Ramírez.
- Osejo, Edmundo y Alvaro Flores (1992).** *Rituales y sincretismo en el resguardo indígena de Ipiales.* Nariño: Ediciones Abya-Yala.
- Ospina, Sergio (Enero-Junio de 2013).** Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, págs. 299-336.
- Padilla, Jose Luis (S/F).** *Corralejas de mi tierra.*
- Páez, Juan Francisco (1997).** *Fiesta en Corraleja.* Sincelejo: Brother editores LTDA.
- Parker, Cristián (1993).** *Otra Lógica en América Latina. Religión popular y modernización capital sta.* Santiago, Chile.
- Paternina, Aníbal (1995).** *Paraíso arcádico. Historia, geografía, folclor, cultura general del Departamento de Sucre.* Sincelejo: Gráficas Lealtad.



- (1993). *Tierra de todos*. Sincelejo: Gráficas Lealtad.
- Perdomo, Jose (1963)**. *Historia de la música en Colombia* (Tercera ed.). Bogotá, Colombia: A B C.
- Pérez, Enrique (1953)**. La cuna del porro: insinuación folklórica del Departamento del Magdalena. *Separatum de la Revista de Folklore*, 1 (1).
- Pertuz, Aylín (2006)**. Historia empresarial de Sincelejo 1920 - 1935. *Pensamiento y Gestión* (21), págs. 26-48.
- Polo, José (2018)**. Los franceses en el Valle del río Sinú (Colombia). El caso de la familia Lacharme en Montería: sus actividades económicas 1850 - 1950. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, págs. 31-56.
- Portacio, José Alberto (S/F)**. *El Papa patrono de Sampués*. Documental de Expediente Urbano, Estudio Wake Up.
- Posada, Consuelo (Diciembre de 1999)**. Versos y fiestas en el Caribe colombiano. *Caravelle* (73), págs. 87-200.
- Posada, Eduardo (2015)**. Las claves del período en Colombia. En *Colección América Latina en la historia contemporánea*. Fundación Mapfre.
- (1998). *El Caribe colombiano una historia regional 1870-1950*. Bogotá, Colombia: Banco de la República, El Áncora Editores.
- (1989). Bongos, champanes y vapores en la navegación fluvial colombiana del siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26 (21), págs. 2-13.
- (Septiembre de 1988). La ganadería en la Costa Atlántica colombiana, 1870 - 1950. *Coyuntura Económica*, XVIII (3), págs. 143-175.
- Pretelt, Julio (Octubre de 1955)**. Semana Santa en Tolú. *Hojas de cultura popular colombiana*(58), págs. 35-36.
- Ramírez, Daniela (2012)**. "El Balay" siempre será un toro inmortal. *Porro y folclor* (11), págs. 16-17.



- Restrepo, Daleth (2015).** La Cultura festiva del Caribe colombiano en la encrucijada de la guerra: fiesta y paramilitarismo en Necoclí-Antioquia. *Revista Brasileira do Caribe*, 16 (31), págs. 67-93.
- Restrepo, Eduardo (2013).** *Etnización de la negridad: la invención de las comunidades negras como grupo étnico en Colombia*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Rey, Edgar (2018).** *Fiestas, fastos y duelos: Orden y conformación social en Santa Marta siglo XVIII*. Medellín: La Carreta Editores.
- (2011). *Virgenes, máscaras y tambores*. Cartagena: Pluma de Mompox S. A.
- (2009). El carnaval de Santa Marta, la fiesta de todos: los primeros treinta años del siglo XX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 6 (1), págs. 31-50.
- (2006). El carnaval samario: esplendor de una fiesta tradicional en el siglo XIX. En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades* (págs. 97-114). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- (2006b [1992]). *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla* (Quinta edición ed.). Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- (1 de Agosto de 2006c). Las nuevas liturgias patrióticas: celebraciones en Santa Marta, con ocasión de la elección y posesión de tres presidentes neogranadinos. *Revista Palobra*, 7 (7), págs. 76-91.
- Reyes, Alfonso (2012).** Roger Caillois y Gaston Bachelard: acercamiento a lo imaginario. *Acta Sociológica* (57), págs. 65-79.
- Rhenals, Ana Milena (2013).** *Del ideal europeo a la realidad árabe: Inmigrantes sirio-libaneses en el circuito comercial entre Cartagena, el Sinú y el Atrato (Colombia) 1880 - 1930*, Tesis doctoral, Sevilla, España: Universidad Pablo Olavide.
- Ripoll, María (1999).** La actividad empresarial de Diego Martínez Camargo, 1890 - 1937. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial* (2), págs. 1-68.



- Rojano, Álvaro (2019).** *Bandas de Viento, Fiestas, Porros y Orquestas en el Bajo Magdalena.* Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega.
- Romero, Raúl Román y Lorena Guerrero (2011).** Entre sombras y luces: la conmemoración del centenario de la independencia de Cartagena, modernización e imaginarios de ciudad. *Memorias*, págs. 114-136.
- Sabido, Olga (1998).** *La modernidad sacralizada. El caleidoscopio mágico religioso de la vida moderna.* Hidalgo, México: Gobierno del Estado de Hidalgo, Sistema de Educación Pública de Hidalgo, Concejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Sahlins, Marshall (1983).** *Economía de la edad de piedra* (Segunda ed.). Madrid, España: Akal.
- Sánchez, Felipe (2017).** “Ya salió el toro negro a la corraleja”. *El porro en la fundación de una comunidad regional imaginada en el Valle y las Sabanas del Sinú.* Bogotá: Trabajo de grado en Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana.
- Sanín, Juan Diego (Enero-junio de 2010).** Made in colombia. la construcción de la colombianidad a través del mercado. *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (1), págs. 27-61.
- Santamaría, Carolina (2019).** Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad cultural. *Artes la Revista*, 16 (23), págs. 138-156.
- Santana, Juan (2009).** Corralejas. En Jorge Valencia (Ed.), *Folclor de Córdoba (Antología)*. (págs. 76-92). Montería.
- (1986). *El mundo de las Corralejas.* Montería: Gráficas Corsa LTDA.
- Santiago Castro y Eduardo Restrepo (2008).** *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.
- Sarmiento, Meiber Elena (2019).** *Las fiestas de la virgen del Carmen en San Estanislao de Kostka, Arenal: procesos de hibridación en los imaginarios religiosos populares.*



Cartagena: Tesis de grado título de profesional en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena.

**Schröter, Barbara (enero-marzo de 2010).** Clientelismo político: ¿existe el fantasma y cómo se viste? *Revista Mexicana de Sociología*, págs. 141-175.

**Silva, Fabio (2006).** Balance actual de la antropología en el Caribe colombiano. En Aaron Espinosa (Ed.), *Respirando el Caribe. Volumen II. Memorias del II encuentro de Investigadores sobre el Caribe Colombiano*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.

**Solano, Sergio (2001).** *Puertos, Sociedad y Conflictos en el Caribe Colombiano, 1850-1930*. Cartagena: Observatorio del Caribe, Universidad de Cartagena.

**Solano, Sergio y Roicer Flórez (2013).** Sociedad, tierra y poder en los Estados Unidos de Colombia, 1857-1885: El Caso del Estado Soberano de Bolívar. *Dialogos*, págs. 81-124.

**Soto, Jairo Enrique (2012).** *El diablo en la Cultura Popular del Caribe Colombiano. Del Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: La Iguana Ciega.

**Sourdís, Adelaida (febrero de 2012).** Ganaderías: La industria que construyó al país. *Revista Credencial*, págs. 2-7.

**Striffler, Luis. (1958).** *El río San Jorge*, Edición financiada por los hermanos Dr. Carmelo Ojeda Zapa y Arístides Ojeda Zapa.

----(1922). *El río Sinú* Cartagena: Tipografía El Anunciador.

**Tamara, Alex Dali Miranda (2011).** Cine y Sociedad en el Caribe colombiano: el discurso modernizador en el Sincelejo de las dos primeras décadas del siglo XX. *Olho da Historia* (17), págs. 1-13.

**Tolosa, Aury (1993).** Los festivales folclóricos y la difusión del folclor. En Jorge Morales y Eugenia Villa (Eds.), *El folclor en la construcción de las Américas*. Bogotá: Universidad de los Andes.



- Tovar, Hermes (1997).** Los baldíos y el problema agrario en la costa Caribe de Colombia (1830-1900). *Fronteras de la Historia*, págs. 35-55.
- Turbay, Sndra (1995).** De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú. *Revista Colombiana de Antropología*, xxxii, 5-40.
- Turbay, Sandra, et al. (2000).** *Las fiestas en el Caribe colombiano*. Medellín, Colombia: Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta.
- Turner, Victor (2002).** Dramas sociales y metáforas rituales. En Ingrid Geist (Ed.), *Antropología del ritual: Victor Turner* (págs. 35-70). Distrito Federal, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2002b). La antropología del performance. En Ingrid Geist (Ed.), *Antropología del ritual: Victor Turner* (págs. 103-144). Distrito Federal: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Valencia, Guillermo (1987).** *Córdoba, su gente y su folclor*. Montería: Publicaciones Casa de la Cultura de Montería.
- Valencia, Jorge (2009).** *Folclor de Córdoba (Antología)*. Montería.
- Valencia, Victoriano (1995).** *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional*. Bogotá: tesis de grado en Pedagogía musical, Universidad Pedagógica Nacional.
- Vargas, Paola (2019).** Aka, cazumbás e marimondas: Diálogos entre culturas de matriz africana em Camarões, Brasil e Colômbia. *Revista Cantareira* (25), págs. 96-121.
- Vargas, Sebastián (2014).** El bicentenario de la independencia en Colombia rituales, documentos, reflexiones. *Memoria y Sociedad*, 15 (31), págs. 66-84.
- Velásquez, Juan (2019).** Entre la disciplina y la transculturación sonora: apuntes para una historia de las bandas en Colombia durante la Hegemonía Conservadora (1886-1930). En Nicolás Rincón y David Ferreiro (Eds.), *Banda de música: contextos interpretativos y repertorios*. España: Libargo.



- Vengoechea, Rodrigo (1950).** Lo popular en el carnaval de Barranquilla. *Divulgaciones Etnológicas, I* (2), págs. 87-105.
- Vergara, Maribel (2012).** *El proceso de liberalización de tierras en Colombia en el siglo XIX. El Estado soberano de Bolívar.* Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide. Departamento de Geografía, Historia y Filosofía.
- Vignolo, Paolo (2015).** Via Crucis and the Passion of a Diabla: Public Space, Historical Memory and Cultural Rights in the Carnival of Riosucio. En Milla Cozart Riggio, Angela Marino y Paolo Vignolo (Eds.), *Festive Devils of the Americas* (págs. 21-49). London: Seagull Books.
- (2014). La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Cultural de la Humanidad: paradojas y propuestas. En Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano (Eds.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (págs. 275-308). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- (2010). Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia. En Centro Regional para la Salvaguardia del patrimonio Cultural Intangible de América Latina (CRESPIAL), *Patrimonio Cultural Inmaterial Latinoamericano Fiestas* (págs. 135-171). UNESCO.
- (2006). Las metamorfosis del Carnaval. Apuntes para la historia de un imaginario. En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (Eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades* (págs. 17-41). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Cartagena, Institut de Recherche pour le développement.
- Viloria, Joaquín (2007).** La economía del Departamento de Córdoba: Gandería y minería como sectores claves. En Adolfo Meisel (Ed.), *Las economías departamentales del Caribe continental colombiano* (págs. 278-369). Cartagena: Banco de la República.



- (2003). Lorica, una colonia árabe a orillas del río Sinú. *Cuadernos de historia económica y empresarial* (10), págs. 1-87.
- (octubre de 2003b). La ganadería bovina en las llanuras del Caribe colombiano. *Documentos de Trabajo Sobre Economía Regional* (40), págs. 1-80.
- (2001). Ganaderos y comerciantes en Sincelejo, 1880 - 1920. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial* (8), págs. 1-62.
- Wade, Peter (2002).** *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia.* Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Zambrano, Fabio (2000).** Historia del poblamiento del territorio de la región Caribe de Colombia. En Alberto Abello y Silvana Giaimo (Eds.), *Poblamiento y Ciudades del Caribe Colombiano.* FONADE, Observatorio del Caribe Colombiano.
- Zambrano, Gerardo (marzo-mayo de 2008).** Bandas en Colombia. Una historia. *Bandas* (3), págs. 22-25.
- (segundo trimestre de 2008b). Bandas en Colombia. Una historia. Segunda parte. *Bandas* (4), págs. 24-27.
- Zapata, Jesús (2015).** *Mompox y su cultura musical (una visión histórica y social 1540-1993).* Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega.
- Zapata, Manuel (2020).** *En Chimá nace un santo.* Cali: Universidad del Valle.
- Zarante, José (1933).** *Reminiscencias históricas: recuerdos de un soldado liberal, Lorica y Cartagena.* Cartagena: Imprenta Departamental.

## HEMEROGRAFÍA

### **Bombos y Palo (Tolú)**

Tolú, *Bombos y Palo*, 29 de junio de 1919.

### **Destellos (Chinú)**

Chinú, *Destellos*, 30 de agosto de 1913.



### **Eco Sinuano (Montería)**

Montería, *Eco Sinuano*, 24 de junio de 1915.

Montería, *Eco Sinuano*, 27 de julio de 1916.

Montería, *Eco Sinuano*, 19 de octubre de 1916.

### **El Sinú (Montería)**

Montería, *El Sinú*, 29 octubre 1914.

Montería, *El Sinú*, 6 de noviembre 1914.

Montería, *El Sinú*, 15 de noviembre 1914.

Montería, *El Sinú*, 19 de noviembre de 1914.

### **El Sinuano (Lorica)**

Lorica, *El sinuano*, 18 de mayo de 1907.

### **Fiat Lux (Montería)**

Montería, *Fiat Lux*, 22 de octubre de 1911.

Montería, *Fiat Lux*, 3 de marzo de 1913.

Montería, *Fiat Lux*, 20 de enero de 1914.

### **La Lucha (Sincelejo)**

Sincelejo, *La Lucha*, 26 de mayo de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 30 de mayo de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 10 de junio de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 10 de junio de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 3 de julio de 1920.

Sincelejo, *La Lucha*, 8 de julio de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 5 de agosto de 1909.

Sincelejo, *La Lucha*, 31 de julio de 1920.

Sincelejo, *La Lucha*, 23 de octubre de 1920

Sincelejo, *La Lucha*, 12 de mayo de 1932.

Sincelejo, *La Lucha*, 22 de mayo de 1932.



Sincelejo, *La Lucha*, 5 de junio de 1932.  
Sincelejo, *La Lucha*, 9 de junio de 1932.  
Sincelejo, *La Lucha*, 12 de junio de 1932.  
Sincelejo, *La Lucha*, 16 de junio de 1932.  
Sincelejo, *La Lucha*, 16 de mayo de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 9 de junio de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 9 de junio de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 12 de junio de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 24 de octubre de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 15 de diciembre de 1934.  
Sincelejo, *La Lucha*, 5 de junio de 1935.  
Sincelejo, *La Lucha*, 19 de junio de 1935.  
Sincelejo, *La Lucha*, 31 de octubre de 1937.  
Sincelejo, *La Lucha*, 27 de mayo de 1938.

#### **La Palestra (Mompox)**

Mompox, *La Palestra*, 30 de julio de 1870.  
Mompox, *La Palestra*, 5 de agosto de 1871.  
Mompox, *La Palestra*, 21 de julio de 1872.  
Mompox, *La Palestra*, 21 de octubre de 1872.

#### **La Voz del Sinú (Montería)**

Montería, *La Voz del Sinú*, 9 de abril de 1937.  
Montería, *La Voz del Sinú*, 4 de septiembre de 1937.  
Montería, *La Voz del Sinú*, 17 de septiembre de 1938.

#### **Renacimiento (Sincelejo)**

Sincelejo, *Renacimiento*, 16 de agosto de 1908.  
Sincelejo, *Renacimiento*, 7 de marzo de 1909.  
Sincelejo, *Renacimiento*, 7 de marzo de 1909.



Sincelejo, *Renacimiento*, 2 de mayo de 1909.

Sincelejo, *Renacimiento*, 16 de mayo de 1909.

Sincelejo, *Renacimiento*, 23 de mayo de 1909.

Sincelejo, *Renacimiento*, 30 de mayo de 1909.

Sincelejo, *Renacimiento*, 11 de julio de 1909.

Sincelejo, *Renacimiento*, 17 de julio de 1910.

Sincelejo, *Renacimiento*, 31 de julio de 1910.

### **Retazos (Montería)**

Montería, *Retazos*, 7 de julio de 1916.

Montería, *Retazos*, 11 de agosto de 1916.

Montería, *Retazos*, 17 de octubre de 1916.

Montería, *Retazos*, 19 de octubre de 1916.

Montería, *Retazos*, 20 de octubre de 1916.

Montería, *Retazos*, 24 de octubre de 1916.

Montería, *Retazos*, 15 de noviembre de 1916.

### **La Correspondencia (Santiago de Tolú)**

Santiago de Tolú *La Correspondencia*, 20 de abril de 1912.

### **Paréntesis (Sincelejo)**

Sincelejo, *Paréntesis*, No. 8, 1913.

### **Pluma libre (Sincelejo)**

Sincelejo, *Pluma libre*, 1913.

## **FONOGRAMAS**

### **Aniceto Molina y su Conjunto con Lucy la Tabaquera**

*EL TORO BULERO*, Discos Fuentes

### **Banda 11 de Enero de Murillo**

*EXITOS CALIENTES*, Caliente (Sonolux)



*llegó la PESADA, Caliente (Sonolux)*

**Banda 11 de Noviembre de Rabolargo**

*“BANDA 11 DE NOVIEMBRE” DE RABOLARGO (Córdoba), Discos Victoria*

*“BANDA 11 DE NOVIEMBRE” DE RABOLARGO, Discos Victoria*

*BANDA 11 DE NOVIEMBRE Vol. II, Discos Victoria*

*FIESTAS Y CORRALEJAS, Discos Victoria*

*LA BUTAQUITA, IFV*

*LOS REYES DE LAS CORRALEJAS, Discos Victoria*

*PRENDE LA VELA, America*

**Banda 12 de Octubre de Caimito**

*"La pandora", Discos Fuentes*

*VIVA LA FIESTA!, ZEIDA (CODISCOS)*

**Banda 14 de Septiembre de la Loma**

*ALEGRÍA COSTEÑA, Fabuloso*

*Fiestas y Alegrias Costeñas, Palmeras*

**Banda 19 de Marzo de Laguneta**

*Antología de Porros y Fandangos Vol. 1, DOMUS LIBRI*

*Antología de Porros y Fandangos Vol. 2, DOMUS LIBRI*

*Antología de Porros y Fandangos Vol. 3, DOMUS LIBRI*

*Antología de Porros y Fandangos Vol. 4, DOMUS LIBRI*

*ANTOLOGÍA DE PORROS Y FANDANGOS VOL. 7, DOMUS LIBRI*

*AQUÍ ESTA LA 19, Felito Records*

*ARTE Y FOLKLORE DE LA "19" PARA COLOMBIA, DISCOS DEL CARIBE*

*Campeones del folclor, INS*

*COSTA ARDIENTE, CODISCOS*

*El porro de la paz, FM Discos.*

*Festival del porro en SAN PELAYO, Discos Tropical*



*FIESTA EN LA COSTA, INS*

*FIESTA SINUANA, Discos Victoria*

*Fiesta, Folclor y de Todo, Felito Records*

*LA CHIVA DE PALO, CODISCOS*

*LAMENTO DEL PORRO Vol. II, INS*

*LOS VETERANOS DEL PORRO, Discos Tropical*

*RIO SINU CON LA SUPERBANDA "19 DE MARZO", CODECOR*

*SU MAJESTAD EL PORRO, INS*

### **Banda 20 de Enero**

*Banda 20 de enero, CBS*

### **Banda 20 de Julio de Repelón**

*16 Exitos PA' BAILA, Discos Tropical*

*1er Puesto Fiestas del Mar Pto. Colombia 71, Discos Tropical*

*ARRIBA LA MUSICA, Discos Tropical*

*Bailemos a Conciencia, Discos Tropical*

*Banda 20 de Julio de Repelón, Discos Tropical*

*BANDA DE EXITOS Vol. 13, Discos Tropical*

*Candelazos Curro Vol.3, PHILIPS*

*El Africano Vol. 15, Discos Tropical*

*LA SUPER BANDA Vol. 3, Discos Tropical*

*LA TROMPETA JOROBÁ, Discos Tropical*

*MURGAS "y mas ritmos", Discos Tropical*

*PA' GOZÁ!!, Discos Tropical*

*QUE VIVAN LOS NOVIOS Vol. 11, Discos Tropical*

*SABOR ANTE TODO..., Discos Tropical*

*SOL, MÚSICA, ALEGRÍA Vol. 6, Discos Tropical*

*TODOS A BAILAR Vol. 12, Discos Tropical*



### **Banda 24 de Octubre de Sahagún**

*BANDA 24 DE OCTUBRE DE SAHAGUN, Caliente (Sonolux)*

*BANDA 24 DE OCTUBRE DE SAHAGUN, Discos Victoria*

### **Banda 2da de Laguneta**

*BANDA 2a DE LAGUNETA CORDOBA, Discos Victoria*

*PANORAMA FOLKLORICO, IFV*

### **Banda Bajera de San Pelayo**

*BANDA BAJERA DE SAN PELAYO, Discos Fuentes*

*EL VACILON DE LA BANDA, Discos Perla*

*LA BAJERA EN PAIPA, CBS*

*LOS REYES DEL FESTIVAL, CBS*

*PUYA PUYARÁ Vol. 2, Discos Perla*

*Retreta Pelayera Vol. 2, Discos Fuentes*

### **Banda central de San Pelayo**

*BANDA CENTRAL DE SAN PELAYO, Discos Fuentes*

### **Banda cereteana**

*A ORILLAS DEL SINU, Discos Fuentes*

### **Banda Cerro de Maco**

*banda cerro de maco, Fonobosa*

### **Banda Chupa Chupa**

*Banda Chupa Chupa, Discos Fuentes*

### **Banda Corralera**

*BANDA CORRALERA, Caliente (Sonolux)*

### **Banda de la Boquilla**

*Banda de la Boquilla Vol. 5, Discos Tropical*

*BANDA DE LA Boquilla Vol. 6, Discos Tropical*

*Banda La Boquilla Volumen 7, Discos Tropical*



*LA BANDA DE LA BOQUILLA Vol. 2, Discos Tropical*

*MACONDO Y OTROS EXITOS AL ESTILO DE A BANDA DE LA BOQUILLA Vol. 3, Discos Tropical*

**Banda Ecos de la Candelaria de Cereté**

*EL DOLOR DE CABEZA, DISCOAMERICA*

*Por Amor a un Pueblo Cereté, Producciones Castilla Bruno (Colmusica)*

*PRELUDIO DE FIESTAS, Producciones Castilla Bruno*

*Toros y corralejas, Producciones Castilla Bruno*

**Banda juvenil de Chochó**

*"Amanecer Sabanero", Caliente (Sonolux)*

*"VIEJAS COSTUMBRES", Felito Records*

*BANDA JUVENIL DE CHOCHO, Caliente (Sonolux)*

*BANDA JUVENIL DE CHOCHO, Felito Records*

*DE FIESTA EN FIESTA Vol. 2, CESCOR MELODY*

*Fiesta Brava, Felito Records*

*LA TRENZA, Felito Records*

*LA TRIUNFADORA, Discos Victoria*

*MESTIZAJE, Felito Records*

*TIERRA SANTA, Felito Records*

*UN TOQUE CON DISTINCIÓN, Felito Records*

**Banda juvenil de Colomboy**

*AQUÍ ESTAMOS, Caliente (Sonolux)*

*FIESTA CORDOBESA, Discos Fuentes*

**Banda Nuestra Señora del Rosario**

*LA DOCTRINA ES LA DOCTRINA, CESCOR MELODY*

*SOY DEL PORRO, CODECOR*

**Banda Nueva Esperanza de Manguelito**





*BANDA NUEVA ESPERANZA DE MANGUELITO, CBS*

*BANDA NUEVA ESPERANZA DE MANGUELITO, Felito records*

*EL NEGRITO ANDRADE EL SINCELEJANO QUE SIGA LA FIESTA, CBS*

*EL TORNILLO, CBS*

*EN LA PLAZA, Discos Fuentes*

*LA AGUJITA, CBS*

*LA SABROSA, CBS*

### **Banda la Cerradura**

*PA'GOZA LA COSTA, Felito Records*

### **Banda Ritmo de Córdoba de Salitral**

*BANDA RITMO DE CORDOBA DE SALITRAL, Discos Victoria*

### **Banda Ritmos del Sinú Mata de Caña**

*Conejo Pelao, PHILIPS*

*FOLCLOR SINUANO, INS*

### **Banda San Antonio de Momil**

*"VOLVIO LA GRANDE", CESCOR MELODY*

### **Banda San Francisco de la Paz**

*"EL MUÑECO", Sonotec*

### **Banda San Jerónimo de Ayapel**

*LOS REYES SIN CORONA, SONOSAGO*

*TODO EN CHANZA, Sonolux*

### **Banda San Jerónimo de Montería**

*QUE VIVA EL PORRO, FAMER - PRODUSA*

### **Banda San José de Toluviéjo**

*BANDA SAN JOSE DE TOLUVIEJO, CURRAMBA*

*CANTANDO AL FOLCLOR, Felito Records*

*HOMENAJE A SAN PELAYO, Felito Records*





*La Banda San José de Toluviejo*, DISCOS ORBE

**Banda Santa Lucía de Arache**

*CON PASO FIRME Vol. 1*, CESCOR MELODY

**Banda y Coros de Bocachica**

*BANDA Y COROS de bocachica*, Discos Fuentes

**Crecencio Camacho y el súper Combo Curro**

*"MONICONGO PRIETO"*, PHILIPS

**Crecencio Camacho y sus Boquileros**

*EL MOCHILERO*, PHILIPS

**Julio Fontalvo y los Auténticos de mi Pueblo**

*EL TORO EL BALAY*, CBS

**La Banda cereteana**

*Linda Clarita*, Discos Fuentes

**La Banda del Maestro Gayaspá**

*Fandango y Mapalé*, PHILIPS

**La Banda Turbanera**

*PAL CUMBION*, Discos Fuentes

**Los Caporales de Corraleja**

*EXITOS DE CORRALEJA*, CODISCOS (DE ORO)

**Los Corraleros de Majagual**

*AL SON DE LAS CORRALEJAS*, Discos Fuentes

*EL BOOM DE... Los Corraleros de Majagual*, Discos Fuentes

*LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL*, Discos Fuentes

*MOSAICO CORRALERO No. 4*, Discos Fuentes

**Los Sucreños de Rodrigo Rodríguez**

*¡siguen las corralejas!*, Discos Fuentes

**Lucho Campillo y su Conjunto**



*FIESTA SABANERA*, Industrias Fonográficas del Caribe Eva

**Pablo A. Cueto y su Banda**

*San Benito en Repelón*, PHILIPS

**Pedro Laza y sus Pelayeros**

*CHAN CON CHAN*, Discos Fuentes

*Cumbión del Cangrejo*, Discos Fuentes

*DEL TINGO AL TANGO*, Discos Fuentes

*el grán PEDRO LAZA y sus Pelayeros*, Discos Fuentes

*ELLA BAILA SOLA*, Discos Fuentes

*FIESTA COSTEÑA*, Discos Fuentes

*FIESTA Y CORRALEJA VOL. II*, Discos Fuentes

*FIESTA Y CORRALEJA*, Discos Fuentes

*Fiesta y Corraleja*, Discos Fuentes

*LLEGÓ PEDRO LAZA Y SU BANDA*, Discos Fuentes

*LO MEJOR DE PEDRO LAZA Y SU BANDA*, Delujo

*LO MEJOR DE PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS*, Delujo

*PEDRO LAZA Y SU BANDA*, Discos Fuentes

*SARAH*, Discos Fuentes

*VUELVEN LOS PELAYEROS*, Discos Fuentes

**Pipe Guarín**

*FIESTA EN CORRALEJA*, ORBE

**Rufo Garrido y su Banda**

*Disco de Oro BAILABLES CURRO No 8*, PHILIPS

**Sonora Curro y Banda Caimitera**

*toma tú Bailables Curro No. 6*, PHILIPS

**Súper Banda de Alfonso Piña**

*La Super Banda de ALFONSO PIÑA*, INS



### **Súper Banda de Colomboy**

*INNOVACIÓN TOTAL, DISCO LA SUPER*

*SUPER BANDA DE COLOMBOY CORDOVA, DISCO LA SUPER*

### **Súper Combo los Sucreños**

*MI LINDO 20, Caliente (Sonolux).*

### **Varias bandas**

*BANDA Y COROS CAMPESINOS DE REPELON, Discos Fuentes*

*Bandas, Solamente Bandas PA' GOZA LA COSTA (POR LOS VIEJOS Y LOS NUEVOS),*

*Varias bandas, Discos Tropical*

*BARANOA BAILABLES, Discos Fuentes*

*EL CONEJO PELAO, Bandas Papayeras, Fontana (PHILIPS)*

*El Porro Sabanero un homenaje del BANCO GANADERO Vol. 8, GLOBO PUBLICIDAD*

*FESTIVAL DE BANDAS Vol. 2, Discos Victoria*

*Festival de Bandas, IFV*

*FIESTA BAILABLE COSTEÑA Volumen 2, Tropical*

*FIESTA SABANERA, Tropical*

*LA BANDA DEL PUEBLO VOL.1, CBS*

*LAS MEJORES BANDAS BAJERAS, Bandas Bajeras, Delujo*

*PA GOZA LA COSTA (POR LOS VIEJOS Y LOS NUEVOS) Vol. 1, Varias bandas, Discos Tropical*

*PA GOZA LA COSTA (POR LOS VIEJOS Y LOS NUEVOS) Vol. 2, Varias bandas, Discos Tropical*

*PA' GOZA LA COSTA Vol.4, Discos Tropical*

*salpicon de bandas vol. I, PHILIPS*

*PARRANDA SINUANA VOL. 1 TALENTO CORDOBES, CESCOR PRODUCCIONES*

*VISPERAS DE FIESTA, Delujo*

# ÍNDICE DE FIGURAS Y ANEXOS

## IMÁGENES

<i>Imagen 1. José Porfirio Reyes “Roque”, platillero de la Banda Nueva Esperanza, en su cultivo de maíz. --</i>	<i>75</i>
<i>Imagen 2. Banda Reina del Porro de Rabolargo antes del baile de sala en la fiesta de San José. -----</i>	<i>76</i>
<i>Imagen 3. Afiche promocional de la fiesta patronal en honor a Santo Domingo de Guzmán. -----</i>	<i>89</i>
<i>Imagen 4. Banda Nueva Esperanza de Manguelito tocando durante cabalgata. -----</i>	<i>93</i>
<i>Imagen 5. Asistentes en la cabalgata. -----</i>	<i>94</i>
<i>Imagen 6. Gente en atrio al inicio de la alborada, después de la misa. -----</i>	<i>96</i>
<i>Imagen 7. Jinete participando en carrera de caballos. -----</i>	<i>100</i>
<i>Imagen 8. Baile de sala durante carreras de caballos en la fiesta de San José. -----</i>	<i>101</i>
<i>Imagen 9. Banda 14 de Septiembre liderando procesión de Santo Domingo de Guzmán. -----</i>	<i>103</i>
<i>Imagen 10. Pueblo y banda Nueva Esperanza acompañando procesión de la Virgen del Carmen. -----</i>	<i>104</i>
<i>Imagen 11. Mujeres bailando con velas en el fandango nocturno alrededor de la banda. -----</i>	<i>109</i>
<i>Imagen 12. Pelea de gallos. -----</i>	<i>111</i>
<i>Imagen 13. Exterior de la corraleja de los Santos Reyes. Ciénaga de Oro, Córdoba, 2018. -----</i>	<i>113</i>
<i>Imagen 14. Entrada a los palcos de corraleja durante primera tarde de toros. -----</i>	<i>114</i>
<i>Imagen 15. Torero vendiendo sus heridas en la corraleja durante tarde de toros. -----</i>	<i>116</i>
<i>Imagen 16. Banda Nueva Esperanza de Manguelito tocando en palcos y gente toreando. -----</i>	<i>118</i>
<i>Imagen 17. Programa festivo de la Candelaria en Cereté, Córdoba, 2019. -----</i>	<i>121</i>
<i>Imagen 18. Banda tocando en el Gran Fandango Progreso Seguro de la fiesta de la Candelaria. -----</i>	<i>122</i>
<i>Imagen 19. Hacienda Misiguay y Dos Hermanas de los señores Antonio Lacharme y Eusebio J. Pineda. --</i>	<i>137</i>
<i>Imagen 20. Extracción de maderas finas en el Sinú a inicios del siglo xx. -----</i>	<i>139</i>
<i>Imagen 21. Casas de Diego Martínez &amp; Cía en Lorica. -----</i>	<i>142</i>



<i>Imagen 22. Programa de retreta dirigida por José Dolores Zarante.</i>	-----159
<i>Imagen 23. Programa de la celebración a la Virgen del Carmen y la fiesta patriótica del 20 de Julio.</i>	--- 160
<i>Imagen 24. Vista del río Sinú en Montería y avenida 20 de Julio a inicios de siglo xx.</i>	-----165
<i>Imagen 25. Avenida 20 de Julio en Montería.</i>	-----167
<i>Imagen 26. Partitura de himno O Salutaris y petición de piezas de puerta en AMSCM.</i>	----- 188
<i>Imagen 27. Clarinetista en fandango durante fundación del departamento de Córdoba.</i>	----- 198
<i>Imagen 28. Asistentes a fandango por la fundación del departamento de Córdoba.</i>	----- 200
<i>Imagen 29. Fiesta Sabanera de Lucho Campillo, con fotos de corraleja frente a una iglesia.</i>	----- 204
<i>Imagen 30. Corraleja frente a la actual basílica menor de San Benito Abad, Sucre.</i>	----- 205
<i>Imagen 31. Entrada de toros en las fiestas de Santa Ana Magdalena, 1978.</i>	----- 206
<i>Imagen 32. Banda Nueva Esperanza de Manguelito en las fiestas de Santa Ana Magdalena, 1978.</i>	---- 208
<i>Imagen 33. Retreta Pelayera Vol. 2 de la Banda Bajera de San Pelayo.</i>	----- 214
<i>Imagen 34. Bodas de Plata de la Banda 19 de Marzo de Laguneta.</i>	----- 220
<i>Imagen 35. Antología de Porros y Fandangos Vol. 2 de la Banda 19 de Marzo de Laguneta</i>	----- 221
<i>Imagen 36. Fonogramas alusivos a la ganadería.</i>	----- 223
<i>Imagen 37. El Porro Sabanero patrocinado por el Banco Ganadero.</i>	----- 225
<i>Imagen 38. Fonogramas de banda inspirados en la fiesta en corraleja.</i>	----- 227
<i>Imagen 39. De Fiesta en Fiesta de la Banda Juvenil de Chochó.</i>	----- 228
<i>Imagen 40. Trabajos alusivos a la corraleja de la Banda 11 de Noviembre de Rabolargo.</i>	----- 230
<i>Imagen 41. De izquierda a derecha: fotografía del Arrancateta con su partitura; el toro El Paraco y; Fiesta Brava de la Banda Juvenil de Chochó.</i>	----- 232
<i>Imagen 42. Trabajos discográficos de Los Corraleros de Majagual inspirados en las corralejas.</i>	----- 239
<i>Imagen 43. Fonogramas homónimos con título Fiesta y Corraleja de Pedro Laza.</i>	----- 240
<i>Imagen 44. Fonogramas con imágenes de corraleja.</i>	----- 241
<i>Imagen 45. Banda 14 de Septiembre frente a la casa de un familiar de los organizadores.</i>	----- 253
<i>Imagen 46. Creyente pagando manda en la procesión de la Virgen del Carmen.</i>	----- 260
<i>Imagen 47. Devota pagando manda, disfrazada, caminando hacia atrás, descalza y con niño en brazos.</i>	261
<i>Imagen 48. Publicidad de Eduardo José “Joche” Tous, aspirante al senado por el Partido de la U.</i>	----- 266
<i>Imagen 49. Valla y pancarta publicitaria de Eduardo José “Joche” Tous.</i>	----- 267

## TABLAS

<i>Tabla 1. Compositores locales y obras de géneros bailables.</i>	..... 176
<i>Tabla 2. Composiciones de José Dolores Zarante.</i>	..... 178



*Tabla 3. Bandas y trabajos discográficos de música clásica. .... 213*  
*Tabla 4. Agrupaciones de tipo sonido sabanero que grabaron música clásica. .... 216*  
*Tabla 5. Intérpretes y fonogramas, por dotación instrumental, vinculados con la ganadería y corraleja. .. 222*  
*Tabla 6. Fonogramas, intérpretes y porros vinculados con la ganadería. .... 224*

## MAPAS

*Mapa 1. Subregiones de las Sabanas en el departamento de Córdoba. .... 68*  
*Mapa 2. Subregiones de las Sabanas en el departamento de Sucre (Ibíd.). .... 69*  
*Mapa 3. El Bolívar Grande (Solano y Flórez, 2013, pág. 84). .... 71*

## ANEXOS

### AUDIOS

- Audio 1. Vals – Flores y Perlas. Banda 14 de Septiembre, alborada de la fiesta a Santo Domingo de Guzmán (Unión, Sucre, 2018).*
- Audio 2. Fox trot o danzón – Los Tiempos cambian. Banda 14 de Septiembre, alborada de la fiesta a Santo Domingo de Guzmán (Unión, Sucre, 2018).*
- Audio 3. Pasillo – Lagrimas de una Madre. Banda San Juan de Caimito, alborada de la fiesta a Santo Domingo de Guzmán (Unión, Sucre, 2018).*
- Audio 4. Vals – Amaneciendo. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, inicio de alborada., fiesta de la Virgen de la Candelaria (Planeta Rica, Córdoba, 2018).*
- Audio 5. Mapalé – El Novio pelao. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, recorrido de alborada., fiesta de la Virgen de la Candelaria (Planeta Rica, Córdoba, 2018).*
- Audio 6. Fandango – 20 de enero. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, recorrido de alborada., fiesta de la Virgen de la Candelaria (Planeta Rica, Córdoba, 2018).*
- Audio 7. Porro palitiao – La Lorenza. Banda Reina del porro de Rabolargo, baile de sala en fiesta de San José (La Subida, Loricá, Córdoba, 2019).*
- Audio 8. Porro tapao – El Toro negro. Banda Reina del porro de Rabolargo, baile de sala en fiesta de San José (La Subida, Loricá, Córdoba, 2019).*



*Audio 9. Puya – La Espuela del Bagre. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, baile de sala en fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

*Audio 10. Guaracha – La Chera. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, cabalgata en fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

*Audio 11. Fandango – Vámonos caminando. Banda Nueva Esperanza de Manguelito, cabalgata en fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

*Audio 12. Retreta Pelayera Vol. 2. Banda Bajera de San Pelayo, Discos Fuentes (LP 200099).*

*Audios 13. Fiestas y Corraleja. Banda 11 de Noviembre de Rabolargo, Discos Victoria (LP 15253).*

*Audio 14. Antología de Porros y Fandangos Vol. 2. Banda 19 de Marzo de Laguneta, CVS.*

*Audio 15. El toro el balay. Julio Fontalvo y los Auténticos de mi Pueblo, CBS (LP 14-1515).*

*Audio 16. El boom de Los Corraleros de Majaqual, Discos Fuentes (LP 201382).*

*Audio 17. Fiesta y corraleja. Pedro Laza y sus Pelayeros, Discos Fuentes (LP 200030).*

## VIDEOS

*Video 1. Panorámica de fandango. Banda no identificada, sin audio, fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

*Video 2. Procesión. Banda 11 de noviembre de Rabolargo y Nueva Esperanza de Manguelito, pasos dobles, uno no identificado y La blanca Paloma, fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

*Video 3. Procesión. Nueva Esperanza de Manguelito, paso doble no identificado, fiesta de la Virgen del Carmen (San Estanislao de Kostka, Arenal Bolívar, 2018).*

# ANUNCIOS.

## RETRETA PARA EL JUEVES 20 DE ENERO

(Fiestas del Dulce Nombre)

### "La Banda Monteriana"

1. NORMA - Marcha capricho.....P.Clodomir.
2. LAS GOLONDRINAS - Mazurca.....Kaufmann.
3. EL FRANCO TIRADOR - Paso redoblado.....P. Clodomir.
4. JULIETA I ROMEO - Coro i Cavatina.....Bellini.
5. LA JITANA - Polka.....G. Violetta.
6. LOS TREINTA - Paso redoblado..... \* \*

A las ocho de la noche frente al "Club Montería"  
El Director de la banda.

## SE VENDEN

Varios instrumentos para banda.

Como: |

Bombo-Platillos.

Clarinete-Alto.

Contra bajo.

Corneta.

Música clásica y para bailar

Se informa en esta imprenta

Se compran números sueltos de este periódico,  
del 1 al 70 inclusive. Se pagan bien.

## RON CRISTOBAL

(Palido)

Premiado en la ex-  
posición de Bogotá.

FRANCISCO  
PADRÓN CERETÉ.



## VINO DE SALUD

Preparado por Pedro D. Sossa J. segun la fórmula del Dr. A. Es-pannett, es medicamento infalible contra el desarreglo en todas sus formas. Cura la clorosis, las flores blancas, jaquecas, histerismo, la inapetencia y toda clase de fiebres.

De venta en esta ciudad en casa del preparador.

## EMILIO COOK

Ha vuelto a establecer en esta ciudad su casa de comercio.

Tiene un completo y variado surtido de mercancías que ofrece en su antigua acreditada clientela, a los mejores precios de la plaza, y compra toda clase de frutos de exportación a precios ventajosos para los clientes.

Casa de la familia Gómez

## JOSE D. ZARANTE G.

Ofrece sus servicios como aficionado al divino arte de la Música: solfeos y estudio de instrumentos de viento.

Compositor repentista (música popular), sus composiciones están a la disposición de las bandas que las soliciten: piezas distintas para cada banda si así se le exigiere

Advierte: que el solfeo es la verdadera base de la Música; y garantiza: que, á un discípulo de él, inteligente, aplicado y favorecido por la Naturaleza con el sublime don conmovedor y dominar los corazones, le pone en actitud de escribir música-sin apelación a instrumento-en seis ú ocho meses de estudio.

Recibe alumnos en su oficina y atiende clases en casas particulares.

Precios módicos, y actividad, la que le es peculiar.



Amelia Sagardi

Notable coupletista que debutara en la noche del 24 en el

CIRCO-TEATRO  
DE MONTERIA

*Pasillo* "El Ferruño." *G. L. Garcia*

*Clarinete 2º*

