

LAS BANDAS MUSICALES DE VIENTO ORIGEN, PRESERVACIÓN Y EVOLUCIÓN: CASOS DE SUCRE Y CÓRDOBA



WILLIAM FORTICH DÍAZ

RAMÓN TABOADA HERNÁNDEZ

FRANCIA HELENA PRIETO BALDOVINO

PEDRO MURILLO GONZÁLEZ

DEMÉTRIO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

AURORA LÓPEZ REDONDO

Formación con Responsabilidad Social



COLCIENCIAS
Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación

CECAR
Corporación Universitaria del Caribe

LAS BANDAS MUSICALES DE VIENTO, ORIGEN, PRESERVACIÓN Y EVOLUCIÓN: CASOS DE SUCRE Y CÓRDOBA

William Fortich Díaz

Ramón Taboada Hernández

Francia Helena

Prieto Baldovino

Pedro Murillo González

Demetrio Álvarez Álvarez

Aurora López Redondo

Tabla de Contenido

PRÓLOGO.....	7
Introducción.....	11
Metodología.....	15
CAPÍTULO I	19
Elementos socioeconómicos y culturales que marcaron el surgimiento y desarrollo de las bandas musicales de viento	19
De los rasgos socioculturales a lo económico.....	19
Situación económica del músico	27
Descripción del amante y dependiente de los aires musicales interpretados por la banda de música de viento y su aporte económico al músico.....	33
El comportamiento de las ventas por eventos con participación de las bandas de música de viento tradicionales	39
Servicio de comidas	41
Servicio de transporte	41
Análisis y comentarios del equipo investigador	41
Conclusión sobre este ejercicio.....	41
Una aproximación al surgimiento de las bandas de música de viento.....	42
Bibliografía.....	46
CAPITULO II.....	48
Transformaciones estéticas en la música y la danza	48
Evolución estética de las bandas de música de viento.....	49

Bailes y danzas derivados de las bandas de música de viento	
Influencias culturales de las bandas de música de viento en la riqueza coreomusical de Córdoba y Sucre	65
La trietnicidad en nuestra cultura sabanera	66
Influencias americanas o indígenas	69
Influencias africanas o negras	70
Influencias europeas o blancas	71
Otras influencias.....	73
El fenómeno de las bandas de viento	76
Instrumentos musicales de una banda de viento	80
Descripción general de los instrumentos para una banda de música de viento	81
Principales festivales de bandas de música de viento	85
Grupos u organizaciones de danzas en el departamento de Córdoba	85
Grupos u organizaciones destacados en el departamento de Sucre	87
Coreógrafos destacados en el departamento de Sucre	87
Principales expresiones coreomusicales	
derivadas de la música de bandas.....	89
El porro.....	89
Modalidades del porro.....	96
Porro palitiao	96
Estructura general del porro palitiao.....	98
Introducción o danza introductoria	98
Diálogo o conversatorio.....	98
Nexo preparatorio o aviso	98
Bozá o gustadera.....	99
La conclusión o cierre del porro.....	99

Porros palitao más conocidos e interpretados.....	100
Coreografía básica.....	100
El vestuario.....	101
Porro tapao o sabanero.....	103
Algunas precisiones coreográficas	104
Porros tapaos más conocidos.....	105
Vestuario del porro de salón	106
El fandango.....	106
Desarrollo del fandango	111
Clases de fandangos	112
Fandangos de lenguas	113
Modalidades del Fandango	115
Fandango de lengua	116
Características de los fandangos de lengua.....	116
Fandango paseao	116
Fandango de rueda.....	117
Características.....	117
Fandango de comparsas.....	117
Fandango escénico	118
Eventos de comparsas fandangueras.....	118
Fandangos más populares	118
La puya.....	119
Puyas más populares	121
La Cumbia	121
Cumbias más populares.....	125
Bibliografía.....	126

CAPÍTULO III	128
Aproximación a la construcción de la memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba: obras musicales de mayor relevancia	128
La evolución de los géneros en los departamentos de Sucre y Córdoba.....	129
Biografía esencial del porro sabanero sinuano.....	130
Pedro “Peyo” Torres	146
Rubén Darío Salcedo Ruiz.	146
Las bandas tradicionales y su música, patrimonio cultural inmaterial de la nación	
150	
Conclusiones	162

PRÓLOGO

La Corporación Universitaria del Caribe CECAR, en convenio con COLCIENCIAS, tiene el gusto de presentar los resultados de la investigación **LAS BANDAS MUSICALES DE VIENTO Y LA PRESERVACIÓN DE SU PRÁCTICA IDENTITARIA EN EL CARIBE: CASOS DE LOS DEPARTAMENTOS DE SUCRE Y CÓRDOBA PARA EL CARIBE COLOMBIANO**, que son una modesta contribución a la comprensión de un fenómeno cultural que está en el alma misma de esta región, pero que no es un caso aislado en el proceso de formación de la cultura nacional colombiana, en la medida en que el movimiento bandístico colombiano aportó de manera significativa en el nacimiento de la Patria.

El surgimiento de las bandas musicales de Colombia es concomitante con la formación de esta Nación, pues fueron los músicos de las bandas musicales que hicieron parte de los regimientos del ejército patriota, quienes sembraron la semilla para llenar de música a Colombia, cuando culminaron las guerras de la Independencia. En ese orden de ideas, la historia de Colombia tiene que visibilizar los nombres de los músicos de banda caídos en combate que, conjuntamente con los portadores de la bandera, y soldados, ofrendaron su vida por la Patria. Ya lo dijeron Londoño y Betancurt cuando escribieron: “Es posible que buscando los orígenes de las bandas en el país y las razones que determinaron su dispersión y promoción, encontraremos que las bandas militares y su presencia en la Campaña de Independencia hayan podido jugar un papel definitivo y fueran semilla que germinara en el sentimiento popular” (Londoño y Betancurt, 1983).

El fenómeno de las bandas musicales de viento o bandas militares a principios del siglo XIX en la naciente Colombia, está en correspondencia con las corrientes de bandas y géneros musicales en Europa, principalmente en Francia, Inglaterra y más recientemente, Italia y Alemania, estas últimas, interesadas en la construcción del imaginario de lo nacional, sin desestimar los ecos de la Revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos, cargados de elementos ideológicos, políticos y culturales, que influyeron en la naciente República, dotándola de una fundamentación filosófica, jurídica, política para la formación de la cultura nacional, en que la música a través de los himnos, los escudos, la bandera y el juego de los símbolos, contribuyó grandemente en el nacimiento de la nueva criatura. Las ban-

das de guerra o bandas musicales o la música que acompaña a los combatientes en los campos de batalla, es una tradición milenaria. Las bandas musicales de viento de los departamentos de Córdoba y Sucre, están conectadas a esa tradición.

La investigación CECAR- COLCIENCIAS que presentamos, rescata la universalidad de las bandas musicales de viento, a partir de su especificidad, descubriendo que las prácticas de las bandas musicales tradicionales de Córdoba y Sucre son más antiguas de lo que parece y están prendidas en sectores populares y campesinos sin que ello signifique que su música sea primitiva o atrasada, negada como patrimonio cultural nacional. Un logro de la investigación es develar que algunas explicaciones de las bandas musicales de Córdoba y Sucre, son, por lo menos, incompletas, para no decir equivocadas. El sociólogo Alberto Alzate Patiño, en su ensayo “El músico de banda”, aproximación a su realidad social, afina el objeto, ya que dedica su atención al fenómeno de San Pelayo, “...busca reivindicar a los anónimos forjadores de la específica cultura musical de Córdoba que, unos a través de sus espontáneas composiciones y otros ejecutando deteriorados instrumentos en las bandas, engrosan el ejército de músicos de banda que desgastan sus vidas entre las desventajosas condiciones del campesino pobre y las ejecutorias musicales en las fiestas”. (Alzate P. Alberto. El músico de banda”, aproximación a su realidad social. Edit. América Latina. Montería, 1980)

Alzate Patiño (1980) es pertinente cuando trata el tema del músico de banda y su contexto social, caracterizándolo como un trabajador rural, sub-empleado, sometido a las incertidumbres laborales que conlleva esta sub profesión. “El músico de banda en el departamento de Córdoba, dice Alzate, proviene en su gran mayoría de la población rural, dedicada al laboreo agrícola.

“Un altísimo porcentaje de estos músicos- dice Alzate- está sometido al alto índice de analfabetismo del Departamento, razón por la cual prefieren explotar su “oído musical” en forma espontánea, sin preocuparse por leer y mucho menos por escribir la música. Esto hace pensar, que la música de banda y la banda misma tienen su “caldo de cultivo” en la predominancia campesina de la zona y en la forma de producción agropecuaria casi rudimentaria”. (Alzate P., 1980). Alzate afirma que “El contacto diario con los animales del campo, pesa mucho en esta cultura musical, de tal manera que los músicos los imitan en sus diálogos a través de sus instrumentos”. Sostiene que “La misma incapacidad de comunicarse a través de la escritura por ejemplo, lleva al músico de banda a hacerlo a través de su instrumento”. Citando al músico Miguel Emiro Naranjo, director de la Banda “19 de Marzo” de Laguneta, corregimiento de Ciénaga de Oro, departamento de Córdoba, dice que “El porro es el único ritmo que expresa la filosofía diaria de nuestros campesinos. Y en realidad así es, porque el bombo que desempeña un papel importante en la

banda, cuando suena da la impresión de oír un pilón, no se distinguen sus sonidos; y los demás instrumentos simulan gritos y cantos de vaquería, balayes “ventiando” arroz, bramidos de reses, etc”. Los títulos de las composiciones significan mucho en este sentido, gran número de ellas se refieren a los animales del campo, por ejemplo, El Conejo, El Ratón, El Pájaro, El Burro Loco, El Sapo, etc”. (Citado por Alberto Alzate, en Naranjo, Miguel Emiro. El Espectador, Agosto 10 de 1978). Muchas de estas afirmaciones hacen parte del conjunto de ideas defendidas con las generalizaciones un poco románticas, promovidas en América desde los años sesenta y especialmente, setenta del siglo veinte.

Otra caracterización, mediante la cual nos acercamos a las bandas tradicionales de música, objeto de esta investigación, es la que logra Alzate, cuando las relaciona con las fiestas en corraleja, prácticas que han dado origen a discusiones interminables entre defensores y sus críticos. Así dice Alzate: “Las bandas, por estas razones, han sido parte importante en las corralejas donde estimulan actitudes gamonalescas de terratenientes y ganaderos que patrocinan con sus aportes el riesgoso esparcimiento de los campesinos, aun a costa de la vida de estos, para mostrar cada año su poder y su valía”.(Alzate P. Alberto, 1980, pag. 20).

Es muy importante revisar el imaginario que hay en el colectivo regional en torno a este fenómeno, los elementos ideológicos que lo rodean y cómo han sido explicados de manera tradicional, temas que son útiles para descubrir la verdadera naturaleza de la música de bandas y, por supuesto, las bandas de música, la posición social que ostentan los músicos de bandas, subrayando sus reales condiciones de vida en la región. Alzate, sin embargo, penetra en los más profundos laberintos del fenómeno socio cultural, desde una perspectiva economicista, propia de la época en la que con el influjo de las ideologías de los años setenta y ochenta, se estudiaban estas expresiones de la cultura popular, lamentablemente negándoles, sin proponérselo, su condición de artistas, poseedores de una rica tradición que pendula entre lo empírico y lo académico

Una constante en la explicación que se hace generalmente de las bandas musicales, es la de considerarlas “campesinas” con la connotación perversa que se hace de ese sector de la sociedad, negándoles no solo su carácter de artistas, sino además, desconociéndoles poseer conocimientos o por lo menos, una información específica valiosa, depositada en su producción musical.

Uno de los más importantes aportes de la investigación realizada es poner las bandas musicales en el contexto del movimiento bandístico universal, sin sacarla de su historia nacional, regional y local, con sus propias debilidades, pero también sus fortalezas, elemento este, invisibilizado por la sociedad en su conjunto, lo que

ha contribuido enormemente a menospreciarlas y en consecuencia, a deteriorar las condiciones de vida de los músicos.

Se destaca como decisivo el esfuerzo para lograr la concreción de la idea de esta investigación, el esmero y dedicación aportados por el ilustre compañero Alex Tamara Garay Q.E.P.D quien estuvo en la dirección de esta labor hasta el día de su partida en el año 2012.

Introducción

El desconocimiento generalizado sobre los orígenes y la evolución de las agrupaciones que interpretan los géneros de música de viento en la región Caribe colombiana es notorio; lo que lleva a las comunidades a un estado de torpeza en el ámbito musical sobre este género, el cual data desde los inicios de la civilización e involucra a personas honradas, trabajadoras, no profesionales y no versadas en el arte, como también a hombres con deseos de vivir, de hacer de sus largas y dolorosas jornadas laborales un espacio lleno de alegría y entusiasmo para demostrar amor, talento y destreza en este arte junto a sus amigos, compañeros de trabajo, familiares y comunidad en general, a tal punto que se ha llevado el género de la música de viento tradicional a un lugar elevado, catalogándolo como “bandas de música de viento” en regiones donde se baila el son del porro, el fandango, la puya y la cumbia; donde se celebran sus festividades patronales, sus fiestas familiares y jolgorios con estas típicas bandas, las cuales han ido creciendo hasta ganarse un lugar en las comunidades, al punto que se han convertido en parte de su cultura y tradiciones costumbristas.

En la investigación se hace una descripción sobre las características socioculturales e históricas de las bandas musicales de viento y los géneros que interpretan en los departamentos de Córdoba y Sucre, se reafirman así sus bases culturales y conceptuales y se implementan estrategias para preservarlas. Se comprobó que las bandas musicales de viento no son generadoras de empleo en las regiones, pero sí han incidido en la generación de la cultura de las mismas; no se puede decir que sí han contribuido al desarrollo de las regiones, puesto que el mismo estancamiento y desconocimiento en que se encuentran actualmente no han permitido su difusión en las comunidades jóvenes y el gusto por las mismas en la gran mayoría de las ya adultas, pero se ha generado la latente preocupación sobre la tendencia a desaparecer, a pesar de marcar el aspecto cultural de un pueblo que las vio nacer en un tiempo pasado y añoradas por aquellos que quieren rescatarlas.

Los nuevos ritmos musicales y la era de la tecnología en pleno siglo XX y lo que va del nuevo siglo, han influido de manera negativa en el reconocimiento de las bandas de música de viento. Muchos músicos de este género se han sentido desplazados y amenazados por esa nueva ola musical, a tal punto que para poder

sobrevivir y mantener lo vigente, se han visto obligados a adaptar sus repertorios, no solo con los ritmos que tradicionalmente ejecutan como los porros, fandangos, puyas y cumbias, sino también a otros de moda como merengues, salsas, champetas, vallenatos y demás manifestaciones, como una especie de demostración de capacidades en otros, lo que les ha quitado en parte el matiz tradicional de banda de música de viento, en las que el ritmo y significado son únicos.

Las bandas de música de viento deben perdurar, mantenerse vivas y ser parte de la cultura de las regiones que las vio nacer. Es por esto que a través de esta investigación se busca generar un diálogo e intercambio de saberes con distintas universidades, centros académicos e instituciones que fomenten la cultura musical en este género, para construir de manera aproximada, la memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba y resaltar sus obras musicales de mayor relevancia, así como las bandas de música de viento representativas en la región.

La presente investigación se enmarca dentro de la historia de la cultura y toma como punto de partida la reflexión e investigación con relación en las bandas musicales de viento y las interpretaciones de obras musicales perdurables que corresponden a diversos géneros. Hoy el concepto de alta cultura, como bien lo establece Gloria Triana, ha sufrido una profunda transformación. Algo parecido ha ocurrido con lo que entendemos como patrimonio cultural.

En el pasado, cuando se hablaba de salvaguardar el patrimonio, se hacía referencia a los conjuntos arquitectónicos, a los monumentos y a los sitios arqueológicos. Hoy, después de la Declaración Universal de la UNESCO sobre diversidad cultural -promulgada en el 2001- y la Convención para salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (2003), se considera el patrimonio inmaterial al conjunto de prácticas, saberes y representaciones vivas y continuamente recreadas que generan sentimiento de pertenencia en las comunidades y son fuente principal del impulso de la creatividad.

Esta investigación se justifica en la medida que busca reafirmar las bases culturales y conceptuales de las bandas musicales de viento y de los géneros musicales por ellas interpretados, que se nutren fundamentalmente de lo popular. Con mucha más razón, hoy cuando se está dentro de unos horizontes globalizados, que hace necesario dirigir las miradas a expresiones que tengan que apelar a lo autóctono de la región sabanera.

Es absolutamente importante para la nación y para el Caribe colombiano, recuperar las voces históricas que de alguna manera hacen que se sea distinto en el panorama local, regional, nacional y mundial. Recuperar esas “otras voces del

pasado histórico” que subyacen en ese tejido complejo que se ha formado gracias a una sumatoria de intercambios que han llegado a constituir el peso de nuestra experiencia cultural y la configuración de nuestras realidades en un largo proceso que los historiadores han llamado, de larga duración.

Somos o devenimos de esos procesos históricos que se han dado en un tiempo y en unos espacios concretos. Somos esa memoria y deseamos participar de ella. Nuestro país está hecho de ese gran mapa cultural que se ha construido con la experiencia y el aporte de cada localidad y de cada región. Precisamente esa sumatoria es lo que nos hace interesantes dentro de los procesos globales que se han tomado el planeta. No somos una homogeneidad cultural, somos y devenimos diversidad porque así ha sido nuestra historia, porque nuestros procesos han sido fragmentados y dispersos.

Esto se cumple para casi todas nuestras experiencias y condiciones. El país tiene una geografía distinta en cada región, unos climas variados, unas comidas que cambian de una región a otra, un arte y una poesía con aportes variables, una educación con distintas dinámicas, de igual forma posee un vasto y complejo aporte musical que se hace necesario estudiar con rigor para identificar su valor y aporte al Caribe y la nación.

La investigación centra su interés en el origen, evolución y desarrollo de las bandas musicales de viento y de los géneros por ellas interpretados. Géneros musicales conocidos en el Caribe y ámbito nacional como el porro sabanero, el fandango, la puya, entre otros. Se plantearon interrogatorios tales como: ¿Cuáles han sido los aportes reales de estos géneros musicales en el ámbito regional, nacional y global? ¿Tienen algún sentido hoy estos géneros musicales para la vida del hombre y la mujer caribe? ¿De qué forma las bandas musicales de viento han contribuido a forjar elementos de identidad y sentido de región en el Caribe? ¿Cómo han evolucionado las bandas musicales de viento y los géneros por ellas interpretados en relación con otras propuestas musicales?

La respuesta a estas preguntas constituyó el punto de inicio de este estudio histórico-musical desde la Corporación Universitaria del Caribe, CECAR, y se formuló el problema para dar respuesta a la siguiente pregunta:

¿Cuáles son las características socioculturales e históricas de las bandas musicales de viento y los géneros por ellas interpretados en los departamentos de Córdoba y Sucre para su preservación?

El proceso en la definición del camino recorrido por el que se guió la presente investigación estuvo acompañado en el alcance de los objetivos propuestos con-

tribuyendo a encontrar respuestas para presentar los resultados obtenidos. Estos objetivos fueron los que dieron pie y marcaron el derrotero para guiar la investigación encauzándola en una línea donde primó la organización y consecución de los productos propuestos.

El objetivo general de la investigación busca “Describir las características socioculturales e históricas de las bandas musicales de viento y los géneros por ellas interpretados en los departamentos de Córdoba y Sucre”. Igualmente para el logro de este objetivo general se trazaron cinco objetivos específicos los cuales se describen así: identificar los elementos socioculturales que marcaron el surgimiento, el desarrollo y la existencia de las bandas musicales de viento; caracterizar las transformaciones estéticas que se han dado en las interpretaciones de las bandas musicales de viento; señalar las obras musicales de mayor relevancia interpretadas por las bandas musicales de viento; aportar a la construcción de la memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba y, fortalecer los discursos identitarios con relación a un diálogo permanente entre lo local y global que dé sentido y propiedad a las prácticas con el entorno Caribe.

Metodología

La investigación se orientó desde el enfoque cualitativo de fundamentación hermenéutica (métodos hermenéuticos). Es una investigación de corte histórico que articula para su análisis interpretativo el diálogo con otras disciplinas como la antropología, la sociología, la música, la literatura, entre otras.

La metodología cualitativa de enfoque hermenéutico prima en esta investigación porque requiere constantemente de la actividad interpretativa de la información, en el diseño y formulación de las preguntas, en la recolección de los datos y en el análisis de los mismos. La investigación se apoyó en la técnica análisis de documentos, en la que están las fuentes secundarias representadas en: periódicos, revistas, catálogos, correspondencia, textos, manuales, informes, entre otros. Esta información reposa en su mayor parte en el archivo general de la Nación, en la Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango de la ciudad de Bogotá. Otra fuente de información secundaria se encontró en los archivos regionales del Caribe colombiano (Barranquilla- Cartagena- Santa Marta- Sincelejo- Montería), como también, en archivos y registros sonoros.

Una valiosa fuente de información primaria se encontró representada en fuentes orales (narrativa testimonial) de primera mano (entrevistas a personajes claves) que tienen información valiosa sobre el tema de investigación.

El trabajo de campo se adelantó en cuatro fases concretas:

- a.) Ubicación de fuentes primarias y secundarias.
- b.) Organización y sistematización de la información.
- c.) Interpretación de la información.
- d.) Informe final.

La población objeto de estudio está conformada por todas las personas que de una u otra forma tienen una acción protagonista en las bandas musicales de viento de los departamentos de Córdoba y Sucre (directores, músicos, cantantes, compositores, entre otros). Para la muestra se tomó una porción representativa de la población, sujeta a criterios preestablecidos referidos a la experiencia, permanen-

cia en el medio musical de las bandas musicales de viento, reconocimiento en el medio, popularidad, posesión y trasmisión de talento en alguno de los géneros por estas interpretados.

Como resultado del proceso investigativo, el grupo de investigación pretende dejar un aporte y conocimientos que contribuyan a:

- Promover a través de seminarios, talleres, foros, simposios y otros espacios académicos, los resultados de esta investigación en la ciudad, la región y la nación.
- Publicar los resultados de investigación en la revista Búsqueda de la Corporación, o en otras revistas indexadas o especializadas de la región y del país, como también la publicación de libros e informes que se deriven de esta investigación.
- Editar documento magnético con la información de los resultados de la investigación para ser entregado a cada integrante de las bandas musicales de viento.
- Materializar en formato DVD, las obras musicales de mayor representatividad de las bandas de viento que se deriven de los resultados de la presente investigación.
- Preservar la memoria histórica representada en las estéticas populares musicales del Caribe para afianzar los procesos de enseñanza-aprendizaje con los jóvenes que asisten inicialmente a programas de educación que desarrollen asignaturas o cátedras sobre vida universitaria, cátedra caribe, arte musical, que ofrece CECAR, para después multiplicar estas experiencias en un contexto mucho más amplio.
- Generar un diálogo e intercambio de saberes con distintas universidades y centros académicos que tienen como objeto de estudio el Caribe, como por ejemplo, el Observatorio del Caribe Colombiano.
- Realización de eventos donde se congreguen expertos de la música folclórica para propiciar festivales y escuelas que impulsen la creación y conservación de las bandas musicales de viento.

La investigación se presenta organizada en cuatro partes que dan cuenta del trabajo de campo adelantado. La primera de ellas se centra en el capítulo I. “Elementos socioeconómicos y culturales que marcaron el surgimiento y desarrollo de las bandas musicales de viento”. En este capítulo se muestra la producción de información que orienta e informa a la comunidad acerca de los elementos socio-culturales vinculantes para la permanencia de las bandas de música de viento en los departamentos de Sucre y Córdoba. Se presenta información organizada donde se

enseñan los aspectos necesarios para determinar los elementos socioculturales que marcaron el surgimiento, desarrollo, existencia y supervivencia de las bandas musicales de viento en la región, destacando los rasgos socioculturales y lo económico.

Es en este camino en el que se sitúa la investigación de las bandas musicales de viento con el propósito de preservar su carácter identitario en los territorios de Sucre y Córdoba particularmente, ya que es absolutamente importante para la nación y para el Caribe colombiano conservar esos ritmos con las connotaciones históricas que, de alguna manera, hacen que seamos distintos en el panorama local, regional, nacional y mundial.

Como parte fundamental en este capítulo se realza el contexto socioeconómico que ha rodeado a las bandas de música de viento en estos departamentos ayer y hoy, dando un realce al ambiente económico que rodea las festividades de las localidades caribeñas colombianas, las cuales se han caracterizado por aquellas actividades u ocupaciones que relacionadas con el agro, contribuyen a generar ingresos de muchas familias.

La segunda parte muestra la caracterización de las transformaciones estéticas que se han dado en las interpretaciones de las bandas musicales de viento. Se organiza el capítulo II denominado “Transformaciones estéticas en la música y la danza”, se presenta la información necesaria establecida en el segundo objetivo, identificando aquella etapa cuando se vislumbran las agrupaciones que pudieron ser el origen de la banda de música de viento. Es especulativo el tratar de hacer o describir un perfil socioeconómico del músico de bandas para la época colonial o poscolonial, porque esas condiciones no se daban para ello; en esa época el hombre del campo no tenía esa libertad de recrear su oído o de dedicarse a crear sones o melodías, lo que se ejecutaba era el son de la danza que los virreyes o conquistadores querían escuchar; no había esa cultura musical en el aborigen americano, por lo que en la investigación se hace un recorrido y se presenta la evolución estética de las bandas de música de viento, buscando presentar las transformaciones estéticas en la música y la danza.

La tercera parte muestra el tercer capítulo denominado “Aproximación a la construcción de la memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba: obras musicales de mayor relevancia”. En este capítulo se compila información que ayuda a preservar la memoria histórica de las bandas musicales de viento, representadas en las estéticas populares musicales del Caribe, como material de apoyo en los programas de educación en asignaturas culturales o institucionales con miras a multiplicar experiencias en un contexto amplio en otras instituciones de educación.

La memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba es ri-quísima, así lo demuestra la existencia de una gran diversidad de géneros, agrupaciones musicales, intérpretes, compositores, arreglistas, obras musicales, músicos, que a lo largo de toda su historia nos representan y han representado. La música de esta región se hace presente en casi todos los momentos de la existencia de los pueblos, desde la vida hasta la muerte: los nacimientos, cumpleaños, bautismos, fiestas patronales, fiestas religiosas, inauguraciones, fiestas patrias, cílicas, matrimonios, festivales, festejos populares, entierros, para lo cual hay la música apropiada con las tradicionales bandas de música de viento.

En la parte final, se integran los hallazgos de las tres partes anteriores junto con los anexos, los cuales contienen información valiosa con el ánimo de enriquecer el contenido de cada uno de los capítulos. La bibliografía se presenta por temáticas, en cada una de ellas se muestran en orden alfabético los principales autores que acompañaron la elaboración del trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

Elementos socioeconómicos y culturales que marcaron el surgimiento y desarrollo de las bandas musicales de viento

De los rasgos socioculturales a lo económico

Un informe de la UNESCO sobre la educación en el siglo XXI (Delors, 1996: 13) hace ver la coincidencia de los autores sobre la importancia de la educación para estrechar la brecha entre los que lo tienen todo con aquellos que no tienen casi nada, empleando la educación como instrumento de inclusión social y hacer posible que la humanidad marche hacia verdaderos senderos de paz, libertad y justicia social [...] asumiéndose con mayor certeza la construcción de un desarrollo más armónico y seguro para así, disminuir la pobreza, las exclusiones, las incomprensiones, las dominaciones opresoras, las guerras y otros conflictos.

Coincidiendo con estos ideales, en distintas sociedades se ha ido fomentando la preocupación por realizar acciones concretas desde muchas organizaciones oficiales y no oficiales: ONG, instituciones educativas de nivel básico y superior, entre otras, que propenden por la construcción de un mejor mundo e ir contribuyendo en la disminución de las nefastas consecuencias que tienen, para muchas personas, las políticas económicas que sustentan el beneficio económico privado de los países que abanderan el desarrollo.

Instituciones de educación superior como la Corporación Universitaria del Caribe – CECAR, situada en un contexto caribeño que presenta problemas de exclusión socioeconómica, muestra una forma de compromiso social y de solidaridad con las personas que viven en situaciones difíciles y problemáticas. La postura de una sociedad indiferente se torna desde este ámbito en prácticas a favor de estas personas con proyectos investigativos que buscan intervenir en ellas, abriendo espacios para recuperar sus voces y hacer visibles sus necesidades.

Es en este camino en el que se sitúa la investigación de las bandas musicales de viento con el propósito de preservar su carácter identitario en los territorios de Sucre y Córdoba particularmente, ya que es absolutamente importante para la nación y para el Caribe colombiano conservar esos ritmos con las connotaciones históricas que, de alguna manera, hacen que seamos distintos en el panorama local, regional, nacional y mundial.

Preservar la música interpretada por las bandas de viento que se mantiene o subyace en este tejido diverso y complejo que se ha formado gracias a una sumatoria de intercambios que han llegado a constituir el peso de nuestra experiencia cultural, y la configuración de nuestras realidades es un largo proceso que los historiadores han llamado, de larga duración.

Somos o devenimos de esos procesos históricos que se han dado en un tiempo y en unos espacios concretos. Somos esa memoria y deseamos seguir siendo partícipes de ella. Colombia está hecha de ese gran mapa cultural que se ha construido con la experiencia y el aporte de cada localidad y de cada región. Precisamente esa sumatoria es lo que nos hace interesantes dentro de los procesos globales que se han dado en el planeta. No somos una homogeneidad cultural, somos y devenimos de la diversidad porque así ha sido nuestra historia, porque nuestros procesos han sido fragmentados y dispersos. Esto se cumple para casi todas nuestras experiencias y condiciones.

Se tiene una geografía distinta en cada región, unos climas variados, unas comidas que cambian de una región a otra, un arte y una poesía con aportes variables, una educación con distintas dinámicas y de igual forma, somos poseedores de un vasto y complejo aporte musical como lo es en particular el aportado por las bandas musicales de viento de gran valor para el Caribe y la nación. Se constituye en elementos culturales para los departamentos de Sucre y Córdoba esa cultura musical que revitaliza nuestras raíces y que, bella y mágicamente, la materializan en sus contextos con sus vestimentas típicas y el decorado de las calles de los pueblos y ciudades en las que las festividades populares se realizan.

Otro elemento sociocultural que distingue a las organizaciones de música de viento es el apego y aprecio por la familia, la cual ha demostrado históricamente ser el núcleo indispensable para el desarrollo de la persona. No se desconocen con esto otros tipos de familia que han surgido en estas últimas décadas, las cuales también enfrentan desafíos permanentes en su estructura interna, en la crianza de los hijos/as, en su ejercicio parental o maternal. La familia es la más compleja de todas las instituciones, aunque en nuestra sociedad muchas de sus actividades tradicionales hayan pasado parcialmente a otras, todavía quedan sociedades en las que la familia continúa ejerciendo las funciones educativas, religiosas protectoras, recreativas y

productivas." (A. Bernal, 2006: 10).

Desde siempre, las personas utilizan los elementos de la cultura (valores, normas, símbolos, lenguaje y el conocimiento) como una caja de herramientas, tanto para mantener como para cambiar comportamientos y formas de asumir la vida, no pasiva sino activamente. Las familias caribeñas modelan creencias acerca de lo que es importante en la vida y las interpretaciones de lo que significan los hechos, todo ello está implícito en la cultura misma de las bandas musicales de viento.

La sociología de la cultura muestra que nuestra forma de pensar y categorizar (tal como distinguir el arte de objetos y actividades mundanas), nuestras esperanzas y temores, nuestros gustos y lo que nos desagrada y nuestras creencias y hábitos son creaciones sociales, fuertemente influidas por el tiempo y lugar en que vivimos. Casi todo lo que decimos y hacemos (desde darnos la mano hasta enamorarnos) está modelado por nuestra cultura y construido por los elementos proporcionados por ella: elogiamos la democracia, adoramos a un Dios y valoramos la competición, en parte porque nuestra cultura nos enseña a hacerlo, aun así, la cultura no dicta pensamientos y comportamientos –deja lugar para la acción– la cultura es algo que la gente desarrolla, usa y modifica según necesidades.

La cultura son entendimientos compartidos, adquiridos en un tiempo y lugar específico (sociedad - comunidad) que las personas aprenden y utilizan para coordinar sus actividades, de allí lo característico en las bandas de música de viento, se conoce en cada localidad su identidad con lo que la gente quiere y gusta.

Las instituciones que actúan como agentes de transmisión de la cultura son: la familia, la iglesia y la escuela y solo una de ellas, la familia es la que se ha encargado aún hoy, por fructificar en las nuevas generaciones sentido de identidad y pertenencia por la música de banda. Esta música transmite y refuerza valores tales como la autoestima, la dignidad, el auto-respeto, la alegría, la cordialidad, la solidaridad, entre muchos otros. Ese arte de vivir los músicos de bandas en interrelación amena y solidaria constantemente, contribuye a un vivir en armonía consigo mismo y, lo transmiten a sus hijos y vecinos con el ejemplo de vida humilde, pero honrosa.



Ilustración 1. Ejecución del baile de fandango interpretado por la banda de músicos de Becerril –Cesar- en el Centro de Convenciones de Montería en el marco del lanzamiento del XXXVII Festival del Porro de San Pelayo –Córdoba-

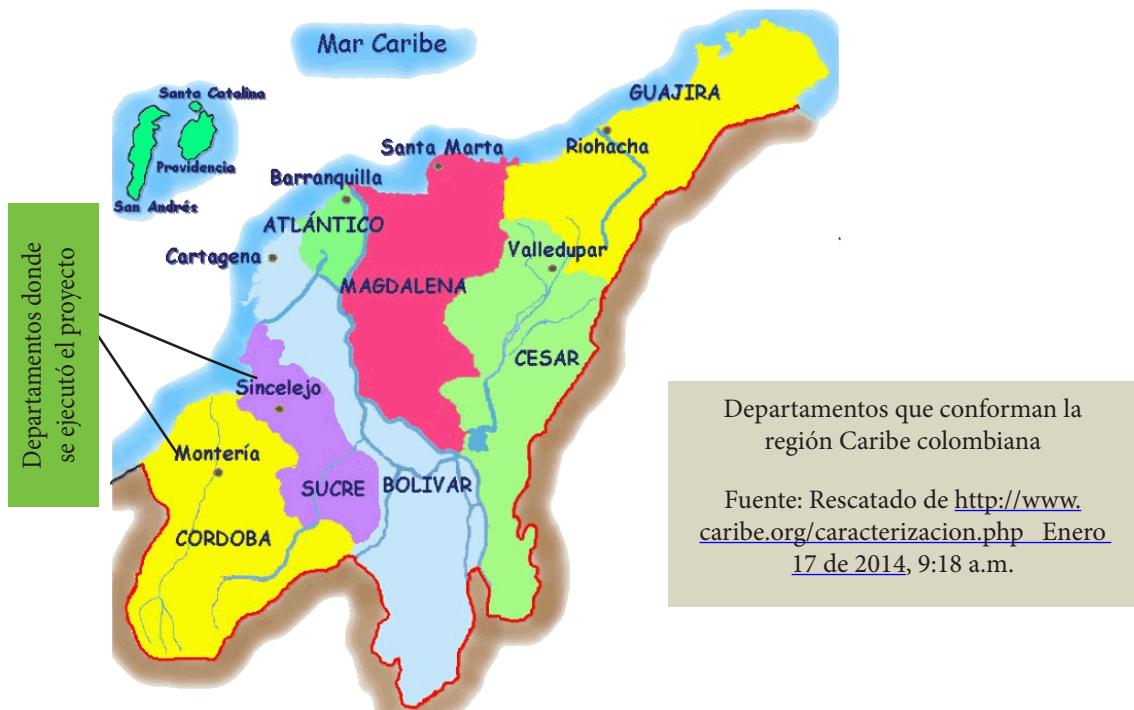


Ilustración 2. El contexto socioeconómico que ha rodeado a las bandas de música de viento en los departamentos de Sucre y Córdoba, ayer y hoy.

La región Caribe de Colombia es y ha sido una pieza fundamental y determinante en la configuración de la nacionalidad colombiana, escenario de actividades que en lo económico ha dejado huella en el desarrollo de la economía nacional. Fue por Cartagena el ingreso, en la época colonial, de todas las mercaderías procedentes del continente europeo a través de la ruta cubierta por las flotas y galeones dirigidas por la Casa de Contratación en Sevilla –España- que una vez dirigidos y anclados en Portobelo -Panamá- esas mercancías recorrían el territorio nacional a lomo de mula y rutas fluviales al mando de los expedicionarios y personajes de las provincias en las que se constituía la Nueva Granada, rutas de difícil tránsito en su época y que gracias a ello se podía configurar un comercio con productos agrícolas propios de la nación y con los que procedían desde España, Inglaterra o Francia.

Fue por Cartagena por donde primero ingresaron al territorio de la Nueva Granada ciertos instrumentos para conformar las bandas de guerra que amenizaban los actos públicos y ceremonias¹ religiosas de los virreyes y sacerdotes, y ha sido la región Caribe, el área geográfica en donde se ha generado esa agrupación musical popular que se denomina banda de música de viento, con una identidad cultural propia.

Las ciudades capitales de los departamentos de Sucre y Córdoba como son Sibaté y Montería respectivamente, se consideran ciudades intermedias en la región Caribe y en ellas las actividades económicas se concentran en la agricultura, ganadería, comercio y servicios básicamente, en las cuales se generan eventos o festejos que de una u otra manera involucran a las organizaciones tipo bandas de música de viento.

Como ya se ha anotado, la historia de la banda de música de viento tradicional va más allá del siglo XIX y su contexto ha estado rodeado de las actividades que se desarrollan en el agro, por ello se considera interesante encontrar esa relación banda de música-integrante-actividad que permita identificar esa condición socioeconómica que a los personajes que integran estas organizaciones les ha rodeado y marca su diario vivir o situación social en comunidad.

¹ Según José Ignacio Perdomo Escobar, Pedro Garricarte, fue el primer director de banda que registra nuestra historia musical. Vino en 1784 encargado de la Banda de la Corona. *Historia de la Música en Colombia*. Edit. A.B.C. Bogotá, 1975, pág. 45



Ilustración 3. Imagen de músicos de bandas tradicionales en un palco de corralejas años 70, fuente de bilbiotecanacional.gov.co abril 2 de 2014.

Apoyado en lo descrito por Ocampo (2005, p. 32), hace más de cien años en la región Caribe colombiana la principal actividad económica era la agricultura, dirigida por los personajes propietarios de las grandes haciendas, también era representativa la actividad minera en la que laboraban indígenas y esclavos que a finales del siglo XIX empezaron a generar actividades productivas en pequeña escala, al quedar libres del sometimiento español y de los criollos leales a ese régimen. De estos aborígenes se fueron creando formas propias o imitaciones en las expresiones culturales, como la danza o bailes cantados y la ejecución de instrumentos [tambores cónicos, marímbulas y marimbas], actividades que eran por iniciativa propia en su tiempo libre y a veces hasta de manera discreta o a escondidas para que los representantes de la corona y de la iglesia no les censuraran.

Ello no le representaba al aborigen y esclavo, ingreso adicional al precario que percibían después de pagar los tributos por cultivar o por ser mantenidos en la hacienda, cuando después de las luchas independentistas, según Zambrano (2008, p.24), la revolución trajo como consecuencia una gran depresión que afectó el desarrollo cultural. Muchas de las bandas que al momento funcionaban en las di-

ferentes guarniciones desaparecieron; sólo sobrevivieron las más fuertes y mejor posicionadas.

Otras formas que la evolución de las expresiones culturales del sufrido núcleo de aborígenes y descendientes de esclavos se empezaron a encontrar, pasa por la gaita y la flauta de millo, ello económico no era significativo porque se elaboraban o adaptaban sin ánimo mercantil para responder a expresiones como *la danza, la contradanza, la polka, la mazurca y las jotas, bailes que fueron traídos por los europeos en el siglo XVI, se transformaron en coreografías en las cuales se rememoran la guerra y los enfrentamientos entre amos y esclavizados*, de acuerdo con lo descrito por Abadía (1978, p.372). Todo lo relacionado con música, danza y trajes para estas faenas, son el resultado de un proceso de mestizaje, y tiene su razón de ser en el conjunto de razas que tomaron parte en el cruce entre el blanco europeo, el indio precolombino y el negro africano. Cada uno de estos grupos hizo importantes aportes culturales y heredamos muchas prendas de vestir que, en algunos casos, han sido transformadas como producto de una clara transculturación, Escobar (2002, p.135).

En el capítulo relacionado con la evolución estética, se puede identificar aquella etapa cuando se vislumbran las agrupaciones que pudieron ser el origen de la banda de música de viento; es especulativo el tratar de hacer o describir un perfil socioeconómico del músico de bandas para la época colonial o poscolonial, porque esas condiciones no se daban para ello, en esa época el hombre del campo no tenía esa libertad de recrear su oído o de dedicarse a crear sones o melodías, lo que se ejecutaba era el son de la danza que los virreyes o conquistadores querían escuchar, no había esa cultura musical en el aborigen americano.

A inicios del siglo XX se puede empezar a perfilar cómo era la vida del músico popular de bandas de viento con instrumentos de metales, que a través de los años hasta el presente siglo, los cambios de su personalidad económica han sido pocos: el músico de bandas populares de música de viento ha ingresado a este tipo de organizaciones por ese gusto y amor que siente por la ejecución de instrumentos, a pesar de no haber sido entrenado en una academia, sino por dedicarle oído, prestarle atención y ensayar con el apoyo de un maestro; alguien que también por amor al arte desea que otros ejecuten esta música a cambio de ninguna remuneración para enseñarles a los demás. Ese maestro es netamente campesino que, al finalizar la jornada, se alistaba para afianzar el son de la música de viento con la creatividad del caso.

No se tienen antecedentes de significativos contratos por la ejecución de algún evento con las bandas de música de viento tradicionales antes del siglo XX, e in-

cluso hasta hace menos de 20 años aún este tipo de organizaciones no ganaba el dinero digno o suficiente para sostenerse como organización musical.

Su problema económico se resolvía con la venta de su fuerza de trabajo, su jornal mal pago y el resultado de los productos agrícolas o pecuarios a los que se dedica con jornadas de trabajo extensas sin distinguir festivos o fines de semana; ya hoy por lo menos, ese fin de semana es utilizado para tratar de conseguir un marginal ingreso que sumado al entusiasmo que experimenta por esta música, siente equilibrado su esfuerzo y dedicación.

Alzate (1980, p. 20-24), cuando trata el tema del músico de banda y su contexto social, lo caracteriza como un trabajador rural, sub-empleado, sometido a las incertidumbres laborales que conlleva esta sub profesión. El músico de banda en el departamento de Córdoba, dice Alzate, proviene en su gran mayoría de la población rural, dedicada al laboreo agrícola. El panorama banderil (sic) presenta con bastante precisión la siguiente composición:

a) Músicos que alternan la música:

- Con el jornaleo agrícola
- Con la actividad de cosecheros temporales a pequeña escala.
- Con la atención agrícola a sus minifundios, y
- Con el ejercicio de puestos públicos municipales.

b) Músicos que explotan la música como negocio. Estos utilizan el método del “adelanto” con lo cual comprometen de antemano a los músicos para los “toques” comerciales que se presenten. Comúnmente se oye decir a los músicos comprometidos en esta forma: “estoy pisado”.

c) Músicos que devengan su precaria subsistencia del trabajo en las bandas. Alzate (1980; 24), sin embargo, penetra en los más profundos laberintos del fenómeno socio cultural, pero de una perspectiva economicista, propia de la época en la que con el influjo de las ideologías de los años setenta y ochenta, se estudiaban estas expresiones de la cultura popular.

Los músicos, dice Alzate, son tratados como “patrimonio social público”, como patrimonio de todos y como tales, deben prestar sus servicios sin importarles “la remuneración”. De acuerdo con el autor citado (Alzate, 1980 p.20-24) ubicando ahora el músico de banda dentro del contexto de las clases sociales, salta a la vista cómo para la mayoría es un instrumento de diversión, y para una minoría que detenta poder político y económico, además de diversión es un instrumento de servicio.

Para los primeros, es un motivo de regocijo participar en los fandangos bajo el influjo rítmico de los músicos de banda; muchos lo hacen así por ser el único medio de diversión dentro de las pesadas y difíciles condiciones de trabajo en el campo. Para los segundos, el músico además de ser un instrumento de diversión, es muy especialmente un instrumento de servicio. Y a consecuencia de esto se ven, generalmente mal pagados, alegrando el cumpleaños de un terrateniente, de un ganadero o de un doctor, o entonando aires sinuanos en un aeropuerto a la llegada de un político, o caminando las calles de las poblaciones alegrando unas elecciones o tocando en las recepciones y almuerzos en los clubes, o en un camión golpeando sus huesos, detrás de una reina “blanca”, etc.

El músico de banda es un servidor anónimo. La inversión de su fuerza de trabajo en los “toques”, muchas veces es estimulada con ron que se le obsequia dadivoso, o una palmadita al hombro o un abrazo, lo cual no pasa de ser unas manifestaciones de euforia momentánea de los oyentes. Muchas veces el músico y la banda en su conjunto reciben donaciones especiales en instrumentos y otras formas, de terratenientes, ganaderos y políticos, con lo cual se crean relaciones de dependencia y servicio incondicional. Muchos directores de banda, unas veces por comprometimiento implícito y otras porque se ven obligados, montan composiciones que incondicionales de un político o terratenientes les hacen llegar con mucha frecuencia. Varias de estas composiciones han sido grabadas y tituladas con el nombre del político o del terrateniente. Con frecuencia se oyen a través de las emisoras de la región.

Situación económica del músico

Al respecto describe Alzate (1980, p: 23): vistas las condiciones sociales del músico, podemos clasificarlo como un subempleado sometido a las incertidumbres y desventajas laborales que conlleva esta subprofesión. Las relaciones contractuales no existen y en estas condiciones el músico vende su fuerza de trabajo en la banda con absoluta desprotección social. Los riesgos en el ejercicio de esta subprofesión los asume cada músico a nivel individual. Hasta ahora, sólo la banda *19 de Marzo de Laguneta* trata de dar pasos para salvar esta situación, con un fondo especial para servicios sociales a los músicos. Al respecto, el equipo investigador sostiene que transcurridos los avances sociales y culturales, el músico de las bandas musicales de viento en los departamentos de Sucre y Córdoba también ha progresado en su formación como persona y como músico; no se puede catalogar ya como ese subempleado, ya que muchos de ellos han constituido su futuro y prestigio con el sustento de la música, podríamos sí, segmentar el músico de bandas así:

El músico *proactivo y estudiioso*, son pocos. Este músico se ha formado con estudios y experiencia, tales son los casos de Fabio Santos, director de la Banda Juvenil de Chochó; Dairo Meza con la Banda San Juan de Caimito; Miguel Emiro Naranjo, director de la Banda de Laguneta, entre otros. Ellos adelantan un trabajo de consolidación y profesionalización para el músico de banda tradicional.

El músico *laborioso del campo*, es quien combina su trabajo agrícola con la música, y son la mayoría de los que integran una banda, de 18, unos 11. También se dedica a otras actividades de comercio informal en épocas de verano. Un ejemplo de tenacidad en este tipo de músico es don Lázaro Simancas, director de la Super Banda de Colomboy, quien manifestó y autorizó a publicar de “que después de más de 40 años dedicados a la música de banda, no puede mostrar una vida digna a pesar del aporte dado a la cultura, ya que el pago que reciben los músicos en los toques que arreglan, es bajo”.

Para un número promedio de 18 músicos, distribuir por ejemplo un millón de pesos por dos días de trabajo es lamentable. El señor Simancas quiso mostrar el estado de su vivienda, en bruto porque a pesar de tantos años de trabajo como músico, no tiene una vivienda como debería ser a su edad y tiempo en la música. (Se publica foto y estado de la vivienda del señor Simancas por su autorización correspondiente.)



Ilustración 4. Don Lázaro Simancas en compañía de su esposa, residencia del corregimiento de Colomboy, Sahagún, Córdoba, diciembre 08 de 2013.



Ilustración 5. Imagen de la Superbanda de Colomboy en un palco de corralejas. Foto rescatada en https://www.google.com.co/search?q=super+banda+de+colomboy&newwindow=1&-source=lnms&tbo=isch&sa=X&ei=tYtNU57CMqyB0QHDIIDQDg&ved=0CAkQ_AUoAg&-biw=1366&bih=638 abril 02 de 2014.

El músico de ingreso marginal. Ese que está sin empleo alguno y de vez en cuando le salen toques con la banda, dado a que esta es una de las actividades que explota para ganar algo.

Esta situación es la *consecuencia de la forma espontánea como se organizan las bandas, en las cuales priman los intereses remunerativos y de ninguna manera los intereses organizativos a nivel interno*, con acuerdo con lo expresado por Alzate (1980 p: 23).

El nivel de empleo en los departamentos de Sucre y Córdoba, concretamente en sus ciudades capitales, Sincelejo y Montería, es donde menos ha crecido, es decir, han experimentado desempleo según el Boletín Económico Regional, último trimestre del año 2013, cifras DANE, por lo que oportunidades de empleo fijo y mejor remunerado para el músico de la banda de viento son precarias.

Cuadro 1. Región Caribe y total 23 ciudades con áreas metropolitanas

Indicadores de mercado laboral. Cuarto trimestre 2012 – 2013						
Porcentajes						
Ciudad	Año	Población en edad de trabajar	Tasa gral de participación	Tasa de ocupación	Tasa de desempleo	Ranking**
Nacional	2012	80,7	67,4	60,5	10,2	
	2013	81	67	60,8	9,4	-
Baranquilla	2012	78,9	61,6	56,4	8,4	
	2013	79,2	60,9	56	8	3
Montería	2012	78,1	66,2	58,4	11,8	
	2013	78,4	67,4	60,5	10,2	13
Cartagena	2012	78,9	59,5	54	9,2	
	2013	79,2	60	54,3	9,5	7
Valledupar	2012	75,8	52	55,9	9,8	
	2013	76,2	60,4	55,4	8,4	4
Riohacha	2012	68,7	67,2	58,5	12,8	
	2013	68,9	64,9	59,3	8,6	5
Santa Marta	2012	75,4	63,5	57,4	9,7	
	2013	75,8	62,2	56,4	9,3	6
Sincelejo	2012	78,2	65,3	59,3	9,2	
	2013	78,5	64	57,9	9,5	8
Caribe*	2012	77,2	62,2	56,4	9,3	
	2013	78	61,6	56,2	8,8	-

* Posición que ocupa a nivel nacional, siendo 1 el nivel más bajo de desempleo-
 ** Para el cálculo no se incluye el departamento de San Andrés.

Fuente: Tomado de Boletín económico Regional 4to trimestre 2013, pág. 34 con referencia de cifras DANE

Las cifras indican un desempleo de dos dígitos para Montería; Sincelejo cierra el último trimestre del 2013 con un desempleo alto también; son las ciudades capitales donde hay mucha interacción con las organizaciones bandísticas de música de viento y donde el comercio para ellos es otra fuente de empleo en varias actividades.

Para mejorar estos indicadores en los departamentos aludidos, no se ha involucrado a la actividad bandística, así como tampoco la población trabajadora del campo, en planes de reactivación como empresarios independientes o beneficiarios de programas generadores de mejoras para la calidad de vida en las localidades visitadas, como lugares de residencia del integrante de la banda de música.

El desempleo y la desubicación productiva del hombre del campo puede originar a su vez, la piratería de los músicos, quienes venden su fuerza de trabajo, no al mejor postor, sino a un director que tenga las posibilidades de hacerle adelantos monetarios, lo que comúnmente se llama “pisarlos”. Estas condiciones últimas son

mucho más notorias entre los músicos, quienes además de poseer un instrumento musical, subsisten precariamente del trabajo de las bandas.

Por este motivo hay bandas que en la realidad no existen, pues solamente tienen el nombre para identificarse comercialmente, y una persona (director) que hace los “avances” a los músicos. Como ejemplo de esta situación podemos nombrar entre varias, la Banda Central de San Pelayo.

Cuando este director contrata un “toque”, coyunturalmente reúne los músicos que ha “pisado” de antemano. Los músicos prestan su servicio a desgano, en forma espontánea y sin ninguna prerrogativa laboral o social, de acuerdo con lo investigado por Alzate (1983, p.23). Continúa en el mismo sentido el autor aludido: Por estas razones, cuando se habla del rescate del folclor, no debe caerse en el folclorismo sentimental que trata del *rescate de la cultura* con criterios conservaduristas de la tradición. Esta posición se basa en el falso postulado social de que “todo tiempo pasado fue mejor” y por eso, en aras del rescate del folclor, como elemento abstracto de culturas pasadas, se soslaya la reivindicación humana del músico dentro del contexto de las relaciones de producción concretas. El folclor no es folclor por lo espontáneo, por lo anónimo o porque, erróneamente aseveran algunos, son fenómenos que anónimamente han sumado 50 años en las entrañas del pueblo.

Afirmaciones como estas, que del todo no comparte el equipo investigador, porque la tradición cultural en la banda de músicos se mantiene en cuanto a su formato como organización musical. Añorar el pasado por lo que fue, equivale a decir que las relaciones sociales y de producción de tipo feudal de donde entrañablemente surge el sistema capitalista, siempre fueron mejores. En aras de la añoranza conservadurista no puede escamotearse la ubicación objetiva del músico de banda en los dos departamentos, con el objeto de clarificar su posición de subempleado y alcanzar para él unas mejores condiciones para la venta más favorable de su fuerza de trabajo.

Es sintomático ver, por ejemplo, cómo un músico de banda con un contrato de exclusividad de por medio, solo recibe y en forma diferencial, regalías de 32 y 65 centavos por cada long play vendido y 36 centavos por cada casete. ¡Cuando hay contrato! Porque cuando no lo hay, no se recibe nada.

Por tanto, el músico de banda se ve obligado a alternar el oficio de músico con las labores agrícolas o con labores de oficina de pueblo, para subsistir él y dar subsistencia precaria a su familia. Otras veces trabajan noches enteras en bares y casas de citas para ajustar sus ingresos.

Otro hecho que apunta contra la estabilidad de las bandas es el encarecimiento

progresivo de los instrumentos. La predominancia común es el uso de instrumentos gastados y viejos. Si hasta ahora cada músico compra su instrumento, en un futuro próximo deberá asociarse para hacerlo.

Según una cotización (Alzate, p. 24) conseguida en diciembre de 1979, el montaje de una banda con trece integrantes alcanzaba la suma de \$276.000 con precios para el saldo total de instrumentos, pues el valor en venta por unidad es mucho más alto. Veamos en forma discriminada estos valores:

Cuadro 2. Cotización montaje de una banda (1979)

Nº de instrumentos	Precio Unidad	Subtotal
3 clarinetes Houver	22.000	66.000
3 trompetas Salmer	28.000	84.000
2 trombones Cohn	28.000	56.000
2 bombardinos Yamaha	30.000	60.000
1 redoblante	3.000	3.000
1 bombo	5.000	5.000
1 par de platillos	2.000	20.000

Fuente: Alzate Alberto. El músico de banda, aproximación a su realidad social. Editorial América Latina. Montería, 1980 pág. 22.

Hoy en día el panorama económico para la banda popular no ha variado: para obtener instrumentos, deben gestionar por sus propios medios los recursos, por lo general, el esfuerzo individual de cada músico concreta la obtención del instrumento o instrumentos que ejecuta y los precios ya han variado demasiado en forma ascendente.

En la información consignada para la siguiente página, se sintetiza para una muestra aleatoria de músicos encuestados, cómo es su perfil económico, que con mucha humildad aceptan y se resignan.

Cuadro 3. Resumen datos socioeconómicos de interés de varias bandas de música de viento

	Dinastia Ye	Sn Sgn	Juan Chinú	Rafael Mría	Sn Jerónimo Mría	2 Febr te	Original_ Manguelito	Nva Espza Manguel	19 Mzo_Lagu neta	Sn Caimito	Juan Juvenil	Juvenil Chochó	SuperBa Colomb oy	Banda StaLuci Mámón
EDAD PROMEDIO DEL MÚSICO														
	45 años	38 años	52 años	52 años	46 años	43 años	43 años	60 años	55 años	40 años	43 años	35 años		
INGRESO	1 SMMLV	1 SMMLV	1 SMMLV	1 SMMLV	1 SMMLV	1 SMMLV	1/2 SMMLV	2 SMMLV	1 SMMLV	1,5 SMMLV	1 SMMLV	1 SMMLV		
PERS CARGO	A 3	2	4	2	4	3	4	2	3	2	3	2		
ÁÑOS EXPER_MUS	16	10	32	18	12	35*	9**	35	24	12	14	8		
OFICIO COMUN	Agricultura	C/cio servic	C/cio servic	Serv/agricul	Agricultr	Música	Agricultu	Serv/agri	Agricultu	Serv/agricu	Agricult	Serv/agri		

Entre las bandas de música tradicional de los departamentos de Sucre y Córdoba, cada una con un promedio de 18 músicos, se hizo encuesta a cada integrante de las organizaciones detalladas en la tabla, lo que arrojó un total de 216 personas. Todos los datos son en promedio por cada organización.

* Hay 6 músicos con ese tiempo, los restantes oscilan de 8 años experiencia.

** Hay un músico que lleva 52 años tocando.

Fuente: Elaboración propia del investigador Ramón Taboada Hernández como resultado de encuestas realizadas a los integrantes de las bandas de música de los departamentos de Sucre y Córdoba, diciembre de 2013.

Descripción del amante y dependiente de los aires musicales interpretados por la banda de música de viento y su aporte económico al músico

Lo que se observa parece una copia de lo que ocurre en muchos lugares de la región Caribe colombiana cuando se escucha tocar a una banda de música de viento. Esta narración se hace para dar a entender al lector cómo se desenvuelve el ciudadano común de esta región al estar influenciado por los ritmos como el porro, el fandango, el cumbión o cualquiera de los variados sones magistralmente interpretados por la bandas, esa herencia musical que dejaron los inmigrantes italianos, franceses y alemanes que llegaron a El Carmen de Bolívar atraídos por la riqueza agrícola y ganadera de la región, hace más de cien años.

Un escenario adecuado para hacer una muy cercana descripción, fue la de visitar la localidad de Sampués _Sucre_ entre el 27 y 29 de diciembre de 2013 al celebrarse en dicha localidad el Reinado del Sombrero Vueltiao [23 -26 diciembre] y a continuación del mismo, las fiestas en corraleja [28 diciembre - 01 enero]. En dicha localidad y sus alrededores se vivía un ambiente de fiesta, gente sonriente, vendedores informales por cualquier lado, prendas de vestir de colores tropicales con rojos, amarillos, verdes, o combinaciones de estos con blanco; ciudadanos cal-

mando el inclemente clima de 33 grados de temperatura con guarapos², gaseosas, cervezas o remojándose la cabeza con una botella de agua, lo que hacía disparar la demanda por sombreros y gorras típicas del ambiente de corrajeas. Se puede distinguir que entre el jolgorio, lo que hace más entusiasta al visitante y a los lugareños es el sonido de la música de bandas, que al iniciar un son determinado, se escucha al unísono un *uepaje*, un *ayayayay*³.

Como el ambiente no era propicio para solicitar firmas por consentimiento informado, se hace una detallada descripción de lo que podríamos llamar personajes típicos en este tipo de eventos, comencemos por la señora Bertha:

Nombre supuesto, pero lo que de ella narramos es real. Bertha representa unos 62 años de edad, de contextura gruesa, dedicada a la venta informal en el ambiente de las corrajeas; vende en cualquier horario, en la mañana por los alrededores de los negocios transitorios como restaurantes tipo llanera, esquinas donde confluyen ciudadanos en búsqueda de transportes, palcos en horas de la tarde donde suben a observar el festejo taurino. Ella vende artículos como rosquitas, crispetas, arropillas⁴. Su entusiasmo no decae y a todo cliente al que se le acerca lo trata como si fuera conocido, invitándolo a comprarle y además solicitándole que también le compre lo que ella desea consumir de su mercancía; eso lo manifiesta con una coqueta sonrisa y fraternidad como para que el comprador lo tome en juego o en serio, si lo hace está bien, y si no, agradece su atención, así no le compren nada.

Bertha es madre cabeza de familia, sin empleo definido y vive de esta informal manera de comerciar; está radicada en un barrio de estrato 1 en Sincelejo, una de las pocas entradas de ingresos para ella lo constituyen los recursos de “Familias en Acción⁵”, ya que tiene a su cargo cinco muchachitos en edad escolar, dos que dejó un hijo desaparecido por la violencia de las fuerzas irregulares y tres de una hija que llega a casa cuando se le antoja; no tiene un trabajo definido, ni educación básica completa, “ella como que se rebusca con el cuero⁶ en otras partes fuera de Sincelejo”, manifiesta Bertha, al agregar que ella debe responder por lo que es la comida y atención de esos pelaos.

Su ingreso mensual no alcanza medio salario mínimo y cuando no está en su barrio, se encuentra en lugares donde abunde gente, bien sea un escenario deportivo, una cola para reclamar subsidios, una terminal de transportes y a veces a la salida

2 Mezcla de agua con panela y limón que al adicionarle hielo es muy refrescante y demandada en estos escenarios.

3 Expresiones de alegría que grita la gente cuando se compenetra en un escenario con una agrupación musical.

4 Especie de supercoco envuelto en un papel blanco para masticar elaborado de la caña de azúcar con anís.

5 Es un programa de transferencias monetarias condicionadas que busca contribuir a la reducción de la pobreza y la desigualdad de ingresos, a la formación de capital humano y al mejoramiento de las condiciones de vida de las familias pobres y vulnerables mediante un complemento al ingreso.

6 Expresión popular que se le asigna a las actividades de trabajo sexual por dinero o personas de “vida fácil”.

de muchachos de un colegio público. Con este son, agrega Bertha, me la paso continuamente. Al consultarle acerca del presupuesto para mantener su hogar, Bertha no precisa, no por lo difícil de sumar, sino por lo precario de contar, dice que a veces alcanza a ganar ochenta mil, otras veces ciento treinta, pero es raro que llegue a ganarse más de 150 mil al mes.

Otra cualidad de Bertha es el conocimiento que tiene de los típicos personajes del ambiente de fiestas en corrajeas, por ejemplo pasó por su lado el famoso William, un moreno de un metro con sesenta de alto que antes lo rodeaban para verlo bailar salsa, y en esta oportunidad ella le comentó “caray usted no se vara, ahora eres emisora andante, [eso porque observó que el famoso William llevaba una agenda plástica y un megáfono anunciando publicidad tanto de políticos, como de lugares y negocios]; a los pocos minutos se acercó por el sitio donde estaba Bertha alguien que tuvo renombre y se encuentra retirado de sus faenas taurinas: El Kalimán del Sinú, mostrando su abdomen bastante estropeado por las frecuentes cornadas que recibió cuando estaba activo, a él también lo saludó efusivamente Bertha “ay mijo, qué bueno verte retirado de esos animales, sé que tu familia ha sufrido mucho por este oficio que tuviste, toma, te regalo esta bolsita de crispitas”, y sigue ofreciéndole al público sus productos.

Un personaje que aborda a Bertha, al cual le hemos de nombrar por Carlos, representa a esa típica clase media de pueblo; procede de San Onofre, y viene acompañado por cuatro amigos más con sus respectivas amigas, todos se colocaron estratégicamente al lado de una de las famosas bandas de música de viento: la Juvenil de Chochó. El ambiente que creó Carlos fue de dar gritos de alegría cuando sonaba la banda; ya el licor los traía influenciados [whisky] pero además desbordaba esa alegría tirando al público que se encontraba en el ruedo, abundantes bolsas de crispitas, arropilla, rosquitas; toda la producción que llevaba Bertha se tiró al ruedo; este señor compraba al ojo y pagaba lo que el vendedor le decía que llevaba invertido; detrás de Bertha desfilaron alrededor de ocho vendedores más, todo eso se tiró gracias al júbilo de este visitante de las corrajeas.

Esa costumbre es herencia de tiempos pasados; hace más de 40 años, cuando los ganaderos entusiasmados por la lidia que daban sus animales, sacaban dinero, billetes y los tiraban al ruedo, era un espectáculo ver esos ramos sueltos bailando en el aire por el rumbo de las brisas en la corraleja, y si el toro era bravo, mucho más dinero tiraban por los alrededores donde se encontraba el animal, como para probar a los más aguerridos e inocentes pescadores de billetes (que por lo general eran de cien pesos en esa época). Bueno así, en este año y los inmediatamente anteriores, se lucen personajes tirando no billetes, sino artículos.

Del grupo donde estaba Carlos salieron hasta gorras con publicidad política hacia el ruedo. De este personaje y sus acompañantes se deduce que su situación socioeconómica es mejor, mucho mejor que la de Bertha. A ellos se les escuchaba expresiones de seguir la fiesta al llegar al pueblo, de continuar con el mismo whisky, de llevarse unos ponchos con imágenes de toros y trompetas. Todo por el entusiasmo que les ha originado la banda que escuchaban a su lado.

A este solo personaje con esa actitud de gasto desenfrenado acorde con su perfil identificado, se le calcula un gasto de \$1.300.000 en aproximadamente 3 horas y media, [observación no participante] tanto en artículos para tirar al ruedo, como en la compra de trago, agua, cerveza para los que le pedían, aguardiente para la banda y propinas para los manteros, garrocheros y banderilleros que se subían al palco para recibir contribuciones por su corajuda faena con el toro que trabajaron. Personajes así abundan en estos festejos y eso hace dinámica la informal economía que se desarrolla en muchas localidades de la región Caribe colombiana.



Ilustración 6. Imagen de una tarde de toros en Sincelejo enero 19 del año 2011, tomado del portal <https://www.google.com.co/search?q=fiestas+en+-+corralejas+sincelejo&newwindow=1&tbo=isch&tbo=u&source=univ&-sa=X&ei=PHxNU42wNoff0QH6woDADg&ved=0CGEQsAQ&biw=1366&-bih=638> abril 2 de 2014.

El ambiente económico que rodea las festividades de las localidades caribeñas colombianas se ha caracterizado por aquellas actividades u ocupaciones que, relacionadas con el agro, contribuyen a generar ingresos de muchas familias; así ocurre entre los dedicados al negocio de compraventa de ganado, oficio que data desde el siglo XIX en las antiguas sabanas de Bolívar, tal como afirma don Alberto Chadid, descendiente de familias ganaderas y dedicado al negocio de compraventa de ganado tanto para engorde, como para producir leche; cuenta que sus abuelos hablaban de lotes de ganados, años 1825, que acostumbraba levantar el ganadero Sebastián Zubiría en fincas cuyo terreno ocupa hoy el área urbana del municipio de Sincelejo, y muchos otros famosos gestores de fiestas en corraleja como don Chano Romero, quien celebraba sus cumpleaños con corridas de toros de su hacienda.

Desde esa época datan las actividades de intercambio de productos y subproductos de origen bovino, es así como hacia el interior del país se trasladaban, por caminos intransitables para la época, los lotes de ganado que abastecían los mercados y hasta para exportación. Al lado de las faenas ganaderas siempre ha existido un ambiente de extroversión o búsqueda de paliativos para calmar el cansancio [antes no se sabía lo que era el estrés] y el licor elaborado por magistrales personajes [nombres regionales como ñeque, chirrinchi] servía de acompañante para largas faenas a caballo arreando ganado hasta llegar al destino donde se hacía la transacción que, por lo general, era de palabra, nada de contratos escritos y depósitos bancarios [no se conoce caso sobre asaltos o fleteos, aún no se conocía la descomposición social que afecta muchas actividades de comercio de hoy], es lo que actualmente se conoce como comisionistas; el oficio mío, dice don Alberto, una labor que requiere de conocimiento de razas y de personas; no es con todo el mundo que hoy se puede negociar ganado y con estas negociaciones se benefician muchas personas de manera directa e indirecta. Claro que hoy ya se tiene que andar con una chequera, se puede transar lotes hasta con un video, todo dependiendo de la inseguridad que ofrezca el lugar donde se tengan que gestionar los animales para negociar.

Al referirse al ambiente de música de bandas y corralejas, don Alberto narra que es algo a lo que él le dedica uno o dos días con dos propósitos: observar la clase de animales y su constitución y disfrutar charlando con amigos de su época (tiene 70 años) al son de la música de bandas. De allí por lo general salen “casi cuadradas” operaciones de compraventa de ganado, porque allí se dan citas, tanto en los palcos como en sus alrededores, si es que se apostan en un estadero, y un motivo de conversación es el negocio al que se dedican tanto él como sus amigos.

En estos escenarios son innumerables las transacciones que ocurren, pero es meritorio hablar de lo que sucede con aquellos que tratando de aprovechar la ocasión, se aventuran a ganarse unos pesos vendiendo algo. Así pasa con Néstor, quien

con caldero al hombro desde que se inicia el día, recorre calles y barrios cercanos a un escenario como desfiles, templete o corralejas; ofrece la yuca con chicharrón, a \$5000 la porción de un chicharrón más o menos de 150 gramos con dos medias yucas, adicionándole suero al gusto del comprador. Dice que si “corona todo”, es decir si vende toda la olla, se puede ganar entre 20 o 25 mil pesos al día, pero es de riesgos porque no falta el vivo, el que come y da garrote, aquellos disfrazados de borrachos que discuten después de consumir y argumentan que ya pagaron, pidiendo hasta los vueltos.

En cada escenario y época le ha ocurrido, eso hace parte de la pérdida que debe asumir, porque el negocio no es propio; él es un simple vendedor, ya que su patrona despacha alrededor de ocho vendedores más, claro que unos con pasteles, otros con fritos como empanadas, arepas, buñuelos, otros con arroz apastelado y uno con embutidos. Esto tiene una cadena y allí vendemos los que ya somos conocidos de esa patrona, imagínese que en este negocio quien menos vende llega a los ciento cincuenta mil, es decir para los que la tienen [se refiere a los que el ingreso se les facilita más].

Carlos afirma que hace un trabajo honesto y trabaja en un ambiente muy variado, unas veces con gente sana, otras veces con maleantes, otras veces con borrachos, pero todo lo que desea es seguir obteniendo experiencia y algún día poder ser su propio patrón, arrancar un negocio con capital propio, para eso está haciendo un esfuerzo de guardar cada quince días un ahorrito [no dijo de cuánto valor] y como ya conoce el medio, parece que no sería difícil controlarlo.

Las características de Carlos son las de un joven de unos 23 años, se destaca el aseo en su vestir, manipula el alimento con una pinza y el recipiente es una bolsa de papel, lleva una botella plástica con suero, tipo gotero, para apretar. No alcanzó culminar su bachillerato porque en su casa son muchos y pocos los que trabajan, no tuvo otra alternativa que la de trabajar en lo que se diera y esto fue lo que más le ha estabilizado porque probó con ser mototaxista y lo desesperó el retén.

Un último personaje a destacar, que no falta en festejos como los que rodean las fiestas populares en los departamentos de Sucre y Córdoba es el prestamista, ese oferente de dinero para lo que necesites; los hay tradicionales muy conocidos desde hace años y otros emergentes, hoy llamados losgota a gota. Por comentarios de un usuario de sus servicios sus operaciones en épocas de fiestas es diario, le prestan en la mañana y recogen en la tarde, con la garantía de que debes firmar un título o letra y averiguan antes donde vives.

La tarifa es el 10%, y si te prestan \$200 mil, de una vez descuentan los 20 mil;

en la tarde se le pagan los 200 mil de capital. Ellos recorren todo, no dan puntada sin dedal. El agosto de las fiestas es de estos personajes; les prestan al de la cantina, al del puesto del pan, al de la venta de gaseosa y licores, al de las llaneras, al de los parqueaderos, a los mototaxis, a los taxistas, además de que van de barrio en barrio prestando y recogiendo. De esa gente dependen muchos trabajadores y los tienen alcanzados.

Este usuario de préstamos extrabancarios manifestó que intransigir con los prestamistas es riesgoso, por ello no da nombres y se puede describir como un padre de familia dedicado a venta estacionaria de comidas preparadas y empacadas, que se ubica estratégicamente por los alrededores del centro de Sincelejo, y cuando hay eventos como festivales, encuentros, presentaciones en el estadio o corralejas cercanas a la capital, se mueve hacia allá y se dedica a vender lo que más requiere un transeúnte común que llega a estos lugares: consumir algo económico y rápido.

Todo lo anterior en el escenario festivo y popular es dinamizado por la intervención de las organizaciones musicales como las bandas de música de viento, entre otras agrupaciones musicales, y gracias a ellas hay ingresos marginales y directos para muchos empresarios y negociantes, así como para el propio músico. Por ello, el equipo quiso identificar esa relación banda ingresos, en unas actividades típicamente dinámicas en épocas de festejos populares en las ciudades capitales como Sincelejo y Montería.

El comportamiento de las ventas por eventos con participación de las bandas de música de viento tradicionales

En los departamentos de Córdoba y Sucre es muy frecuente encontrar a lo largo de su territorio expresiones culturales que involucran como principales actores, a organizaciones musicales como las bandas de música de viento. Entre estas expresiones son muy reconocidos las fiestas en corraleja, los festivales y encuentros en los que la población acude en masa, los festejos y bailes que popularmente congregan a amigos, vecinos, visitantes y hasta extranjeros, atraídos por la sana demostración de convivencia que ha caracterizado a la gente de este territorio caribeño.

Identificar el influjo o impacto directo del son de una banda de música de viento en el comportamiento de las ventas para determinado sector, no es posible precisarlo con cifras exactas; eso es similar a lo que en marketing se puede argumentar acerca del efecto de la publicidad en el incremento de las ventas; no se tiene identificado el porcentaje, pero sí es notorio que al llevarse a cabo acciones publicitarias, hay un incremento en la curva de la demanda para los objetivos propuestos.

Para tener un acercamiento en cuanto a lo que puede pasar con el sonar de las bandas de música de viento en la motivación de la gente al corresponder a la celebración popular de un evento determinado, el equipo investigador se propuso identificar, a juicio de los propios implicados en los proceso de intercambio, esa relación e influencia que se da con la intervención de las bandas en dos festejos bien conocidos en Sincelejo: las fiestas del Dulce Nombre de Jesús, o corralejas del 20 de enero y el Encuentro Nacional de Bandas; este último se celebra en el mes de agosto de cada año. Para ello se quiso aproximar a las actividades de mayor dinámica en la ciudad, como son el servicio de hospedaje en hoteles o residencias, el servicio de comidas en restaurantes y el servicio de transporte de pasajeros con empresas formales intermunicipales e interdepartamentales. A cada administrador o propietario de los negocios seleccionados se le solicitó cómo era su percepción en el comportamiento de las ventas como una relación, entre otras, con la participación de las bandas de música de viento en la celebración correspondiente. Ello fue entendido y no dudaron en dar sus apreciaciones en términos porcentuales.

La pregunta concreta: ¿Considera usted que al celebrarse en Sincelejo las fiestas del 20 de enero, en la que la banda de música de viento es un atractivo para los amantes de estos festejos, el comportamiento de las ventas en su negocio experimenta una variación ascendente, descendente o sigue igual, como impulso del sonar de la música de viento?

La pregunta se repitió para el Encuentro Nacional de Bandas de música de viento de cada año, mes de agosto.

Resultados:

Cuadro 4. Sector de hoteleros

HOTELES	Nº HABITACIONES	COMPORTAMIENTO	
		VENTAS 20 ENERO	VENTAS ENCUENTRO BANDAS
Victoria	18	Suben 50%	Suben 30%
Plaza	14	Impacta poco	Impacto insignificante
Santafé Plaza	20	Suben 40%	Suben 10%
Carividí	27	Suben 30%	Suben 30%
Horizonte		Suben 50%	No se siente, normal.
Comercial	24	Suben 35%	Suben 20%
Marsella	40	Suben 50%	La venta es normal.
Arawaks	35	Suben 10%	Suben 10%
Ginebra	47	Igual 100%	Igual 100%
Casablanca	15	Normal	Normal
Florida	33	Suben 60%	Suben 35%
Boston	49	Suben 60%	Comporta normal

Fuente: elaboración propia, resultado del sondeo realizado por el investigador Ramón Taboada Hernández en noviembre de 2013.

Servicio de comidas

Entre los restaurantes donde se acudió, la impresión generalizada es que a los restaurantes localizados en el centro, distantes de la ruta por donde pasan las comparsas, cabalgatas o desfiles, el impacto en las ventas es leve por la época de las fiestas de corraleja, y normal en las fechas del Encuentro de Bandas, no se experimenta incremento alguno. Pero para aquellos restaurantes que se encuentran en cercanías a lugares por donde pasan los desfiles o cabalgatas, el incremento de las ventas se siente en un 60% para la época de corralejas y un 40% cuando se realiza el Encuentro de Bandas.

Servicio de transporte

Al charlar con los representantes de tres de las más representativas empresas de transporte, se concluyó que las ventas de servicios de pasajes tienen un comportamiento así:

Para las fechas de las fiestas en corraleja, la venta se incrementa en un 60%.

Para las fechas del Encuentro Nacional de Bandas, el incremento en venta de servicio se da en un 25%.

Análisis y comentarios del equipo investigador

Al intentar dejar unos indicadores que puedan ser de utilidad para los organismos que tienen relación con las bandas de música tradicional, se ha identificado una inexistente estadística en cuanto a los registros oficiales sobre ventas, habitantes o visitantes por metro cuadrado en área de un evento, tipo de música de mayor demanda, tipo de comida preferida, bebidas, juegos o visitantes por días, datos que pueden constituirse en referentes que a futuro apoyen cualquier acción de mejora o cambios acordes con las políticas de sostenibilidad del arte y la cultura.

De igual manera, para estas organizaciones musicales es importante el manejo de indicadores en cada una de sus presentaciones a fin de proyectarlas hacia un rango de mayor consideración en sus compromisos contractuales.

Conclusión sobre este ejercicio

En el departamento de Sucre y su capital Sincelejo, se puede afirmar que la tradición por disfrutar los eventos populares sigue vigente con el acompañamiento de una banda de música tradicional, lo cual contribuye a congregar a propios y foráneos, sobre todo las fiestas de corraleja que se celebran en el mes de enero.

El evento del Encuentro Nacional de Bandas es la vitrina donde se puede visibilizar este tipo de organizaciones, que por realizarse en una fecha que no coincide

con vacaciones y por no ser mayor de tres días, no atrae con la fuerza que lo hace un festejo como el de las corralejas, pero debe ser a futuro como ese *Grammy Sabanero* con la música de viento que permita cotizar cada vez mejor a la banda.

Los subsectores de servicios que experimentan incrementos significativos en sus ventas cuando interviene una banda de música tradicional en los eventos. (ver cuadro 5)

Cuadro 5. Subsectores de servicios beneficiados en sus ventas por la intervención de una banda de música tradicional

Subsectores	Fiestas corraleja	Festivales	Observación
Hotelería	43%	19,30%	Por los días del evento.
Transporte pasajeros	60%	25%	Días previos y posteriores a cada evento.
Comidas	60%	40%	Áreas cercanas a cada evento

Fuente: Elaboración propia resultado de estudio exploratorio en Sincelejo, realizado por Ramón Taboada Hernández, noviembre de 2013.



Ilustración 7. Desfile de cabalgatas previo al inicio de las fiestas en corraleja en Sincelejo donde la organización clave para amenizar esos eventos es la banda de música de viento.

Foto rescatada de www.eluniversal.com.co marzo 23 de 2014.

Una aproximación al surgimiento de las bandas de música de viento

Mientras en el mundo occidental la mayoría de las iniciativas que condujeron a la creación de las “sociedades folclóricas” ocurrieron a lo largo del siglo XIX y

primera mitad del siglo XX, en el Caribe colombiano no aparecieron, al menos con una expresión sistemática, hasta comienzos del decenio de los setenta del siglo XX” (Nieves; 43) En los decenios precedentes, encontramos los primeros textos, que son aproximaciones periodísticas, columnas de opinión, notas de prensa o artículos cortos”.(Nieves; 44, 45)

Las sociedades folclóricas se encargan de fomentar la recopilación y la clasificación del material folclórico. En Europa y Estados Unidos se encuentran: la English Folklore Society, creada en 1878; la Société Française des Traditions Populaires, que en 1886 comenzó a publicar en Francia la *Revue des Traditions Populaires* (Revista de Tradiciones Populares) y la American Folklore Society, fundada en 1888. (Nieves; 44).

El interés de ciertas élites intelectuales en algunos países europeos se centró en registrar formas culturales tradicionales de origen anónimo y practicadas por sujetos populares, preferiblemente en comunidades muy arraigadas en una región geográfica de origen campesino. La ingente tarea de recoger, grabar, transcribir, clasificar y tratar de establecer tipologías fue impulsada por la convicción de que la modernización gradual de sus sociedades, borraría del mapa todas estas manifestaciones que pertenecían a comunidades en vías de transformación. Se pensó que había que dejar constancia de lo que inevitablemente desaparecería, como es bien sabido. No se intentó ni poner en contexto ni producir unas pautas de interpretación; el esfuerzo no se aplicó a una comprensión analítica de tales prácticas culturales, sino a privilegiar el trabajo orientado por la obsesión taxonómica del diecinueve moderno.

En América Latina se impulsaron los estudios de folclor como consecuencia de la conocida dependencia con los modelos culturales metropolitanos. En sociedades como las nuestras, tan alejadas de la posibilidad real de una modernización eficiente, parecería extraña la preocupación por registrar las prácticas populares antes de que se acabaran, si no fuera por su articulación con las iniciativas de establecer imaginarios nacionales, como estrategia de las élites para consolidar sus proyectos políticos.

En Latinoamérica el término folclor se empezó a utilizar en la década de 1870. Lo empleó el investigador Francisco García Icazbalceta en México, en su discurso titulado “Provincianismos mexicanos”, en 1885, pero también Eduardo de la Barra, en 1894 en Chile, donde proyectó fundar lo que llamó Folclor chileno. En 1895 el intelectual Aristides Rojas, en Venezuela, publicó *Contribuciones al folclor venezolano*. (...) Fue en 1909, en Chile, cuando se creó la primera sociedad folclórica del país. En México apareció una sociedad en 1914 (Nieves; 44).

En 1938 aparecieron nuevas sociedades folclóricas en Argentina, Colombia y México, y en años posteriores aparecieron el Instituto de Investigaciones Folclóricas (1943) en Chile, el Instituto Nacional de la Tradición Argentina (1943) en Buenos Aires (que en 1960 se transformó en Instituto Nacional de Antropología) y el Servicio de Investigaciones Folclóricas Nacionales (1947) en Venezuela. (Encarta 2006. Citado por J. Nieves Oviedo). Nieves Oviedo concluye que se importaron preocupaciones, métodos y limitaciones inherentes a esos enfoques, reconociendo el trabajo de los folcloristas, pero destacando la falta de un conocimiento contextualizado y crítico.

Parece que el origen de nuestras populares bandas de viento se remonta a las bandas de guerra del Estado español en la época de la Colonia, tal como se ha manifestado en párrafos anteriores. Las fuentes consultadas nos informan que las bandas de música en sentido amplio son un fenómeno muy universal y llegan a América desde fines del siglo XVIII con los actos protocolarios del Estado español, con el contexto cultural de Europa, esto es, el repertorio propio de los actos protocolarios y la música popular de España y Europa en general, que se encuentra con la cultura musical y recreativa de la Bogotá de la época de la Colonia que estaba finalizando. Los sucesos de guerra de la independencia del siglo XIX facilitan su extensión por toda la región. En el caso colombiano, los instrumentos de las bandas de guerra de la Independencia, los músicos de todas las regiones trasladan a sus pueblos de origen, no solo los instrumentos, sino también el repertorio y el conocimiento, al igual que la pedagogía para la enseñanza de una práctica que se enseñoreó en toda la naciente nación.

En este proceso complejo en el que lo académico se cruza con lo empírico y lo propio con lo no propio, se fue construyendo un producto cultural que dio origen a la música colombiana, en particular, pero por supuesto, a la nación colombiana, subrayando el hecho claro y contundente de la originalidad de la cultura colombiana, entendida como un fenómeno nuevo y propio con el conjunto de entregas y recepciones culturales. Pretender que la cultura colombiana es fruto absolutamente original es una necedad, pero negar la existencia de la cultura colombiana en general o la música colombiana en particular, es un adefesio que por tal razón no se puede admitir. En tal sentido, entendemos la identidad de la cultura y la música colombianas, admitiendo las dificultades para su aprehensión que tiene el concepto de identidad.



Fuente: Cuenta Facebook del director del proyecto William Fortich Díaz, abril de 2014.

Ilustración 8. Banda de música de viento de San Pelayo, Córdoba año 1959.

Los orígenes de las bandas de viento del Caribe, con una fuerte preferencia por la música instrumental, se remontan a finales de la época de la Colonia, en correspondencia con el desarrollo tecnológico (de los instrumentos) y música de entonces. Por lo tanto, las preferencias por una música instrumental popular en el Caribe colombiano, es una práctica que supera los doscientos años y en la que intervinieron músicos oficiales, funcionarios del Estado español, como lo dicen los más reconocidos historiadores de la música colombiana.

Bibliografía

- ABADIA, Morales Guillermo. *Instrumentos de la música folclórica de Colombia*. Bogotá, Colcultura 1978 pág. 372.
- ALZATE P. Alberto. *El Músico de banda, aproximación a su realidad social*. Editorial América Latina. Montería, 1980 pág. 20, 22, 23, 24
- BERMÚDEZ, 2000, página 70, Citado por ZAMBRANO S. Gerardo. Bandas en Colombia. Una Historia. En revista BANDAS, número 003, primer trimestre 2008, página 22.
- Boletín Económico Regional, 4to. trimestre 2013. Departamento Nacional de Estadísticas –DANE- pág. 7.
- CORDOVEZ y MOURE. José María. *Reminiscencia de Santafé y Bogotá*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978, pág. 45.
- DOMINGUEZ; Chávez Humberto. *Comercio en la Colonia*. Universidad Autónoma de México, 2002.
- ESCOBAR, Cielo Patricia *Al ritmo de nuestro folclor*. Editorial San Pablo, 2002, pág. 135.
- NIEVES, Oviedo Jorge. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiótisis nómadass en el Caribe*. Convenio Andrés Bello, pág. 44-46, 2008.
- OCAMPO, José Antonio. *Historia económica de Colombia*. Editorial Limusa, 2005, pág. 32.
- PARDO, Tovar Andrés. *Historia de la cultura musical de Colombia*. En *Historia extensa de Colombia*. Tomo 6. Ediciones Lerner, Bogotá, 1966, pág. 108-109.
- PERDOMO, Escobar José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*. Editorial A.B.C. Bogotá, 1975, pág. 45.
- ZAMBRANO S. Gerardo. Bandas en Colombia. Una Historia. Revista BANDAS, número 003, primer trimestre 2008, páginas 22, 24.
- ZAMBRANO S. Gerardo. *Bandas en Colombia. Una Historia*. Revista BANDAS, número 004, primer trimestre 2008, páginas 25, 26.
- <http://www.ocaribe.org/caracterizacion.php> Rescatado Enero 17 de 2014, 9:18 a.m.
- <http://www.bibliotecanacional.gov.co> Rescatado abril 2 de 2014.

https://www.google.com.co/search?q=super+banda+de+colomboy&newwindow=1&source=lnms&tbo=isch&sa=X&ei=tYtNU57CMqyB0QHDLIDQDg&ved=0CAkQ_AUoAg&biw=1366&bih=638 Rescatado abril 02 de 2014.

<https://www.google.com.co/search?q=fiestas+en+corralejas+sincelejo&newwindow=1&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=PHxNU42wNofF-0QH6woDADg&ved=0CGEQsAQ&biw=1366&bih=638> Rescatado abril 2 de 2014.

www.eluniversal.com.co, recuperado marzo 23 de 2014.

Prensa y revistas revisadas en Biblioteca Nacional y Museo Histórico del Caribe:

“El merengue”, en “El Tiempo”, Bogotá: enero 21/1940; “Crónicas de la Costa. El merengue. Danza típica del Magdalena”, en “El Tiempo”, septiembre 5/1942; “Noción del porro”, en El Tiempo, Bogotá: febrero 28 de 1943; “Vida y pasión del porro”, en El Tiempo, sábado, Bogotá, 1945; “Defensa del porro”, en El Tiempo, Bogotá, enero 23/1946; “De Francia a las selvas del Sinú”, en Revista de América, 1949 (Sin más datos); “Hojas del folklore”. “Noticias de los últimos Juglares”, Bogotá, Suplemento literario de El Tiempo, marzo 19/1950. Aníbal Esquivia, “La música de hoy en la ciudad antigua”, en Diario de la Costa, noviembre 11/1944. Héctor Rojas Herazo, “Danza y canción del Litoral”, en El Tiempo, sábado Bogotá: No 180, diciembre de 1946, y “Fogata de cumbiamba”, en Revista Vínculo Shell, No 125, 1946 (sin más datos). Jaime Exbrayat, “Del folclor sinuano”, en “Revista del Folclor”, Bogotá No 1, 1947, y “Cantares de vaquería”: del folclor cordobés y bolivarense, Medellín, Bedout, 1959. Octavio Quiñones Pardo, “El alma popular: El porro, en Revista de América No 13, 1948. Gabriel García Márquez, “Abelito Villa, Escalona y & Cia”, en Barranquilla: Columna La Jirafa, El Heraldo, marzo 14/1950, y el libro Aires guamalenses de Gneco Rangel Pava, Bogotá: Kelly, 1948. Luego aparecieron otros libros, entre los cuales podemos destacar: de Consuelo Araujo de Molina, Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata (1973); de Ciro Quiroz Otero, Vallenato, hombre y canto (1982); de Guillermo Valencia S, Córdoba su gente y su folclor (1987); de William Fortich Díaz, Con bombos y platillos (1994), entre los más conocidos. Del francés Jaime Exbrayat. Cantares de vaquería: del folclor cordobés y bolivarense, 1959.

CAPITULO II

Transformaciones estéticas en la música y la danza



Ilustración 9. Obra del maestro Wilfrido Ortega

Evolución estética de las bandas de música de viento

Cuando se examina el recorrido de las bandas de música de viento en el Sinú y las sabanas, tanto desde el punto de vista del repertorio, organología y formato, se observan elementos que permiten comprender por qué se relacionan las bandas de guerra de la época de la Independencia con este fenómeno. En las entrevistas con los directores de banda y el registro discográfico de las primeras grabaciones de las bandas de música de viento en el Sinú y las sabanas, se observa que el repertorio estaba compuesto por porros, fandangos, puyas, mapalés, pero también pasodobles, vals, pasillos. El long play stereo 200099 *Retreta pelayera*, de Discos Fuentes, Banda de San Pelayo, volumen II, tiene el siguiente repertorio, cara I: 1. El vencedor, pasodoble. 2. Soy pelayero, porro. 3. Flores y perlas, vals. 4. La chispa, gaita. 5. Toña y Yo, pasillo. 6. El relámpago, fandango. En la cara 2, tiene, 1. Tristezas del alma, vals. 2. 14 de Julio, pasodoble. 3. Majagual, porro. 4. Tu recuerdo, fox. 5. La mata gusano, puya. 6. Broche de oro, danzón. Como se ve, se grababa una diversidad de géneros musicales combinados entre raizales, de otras regiones de Colombia y extranjeros.

Las marchas de música eran interpretadas en procesiones; las marchas fúnebres, en los sepelios. José Fortunato Sáenz y José Dolores Zarante, nacidos a finales del siglo XIX, en sus escritos autobiográficos, dejan expresas sus preferencias como compositores musicales que incluyen marchas, danzas, danzonetas, vals. Cordovés y Moure informan el repertorio de las bandas en Santafé de Bogotá, conformado por música militar -principalmente marchas- y piezas en géneros de baile, como el vals, el minuet y la contradanza, que en ese momento estaban en boga en Europa (Bermúdez, 2000; 70) produciendo un impacto tanto por los géneros musicales como por los instrumentos de trompas y clarines que no se habían ni visto ni oído hasta entonces. La transformación produjo su influjo en las ciudades de Cartagena, Bogotá y Medellín, (Zambrano, 2008; 22) en donde además, se estableció una nueva relación con la música desde la enseñanza y el aprendizaje de nuevos instrumentos, especialmente en lo que se refiere a clarinete y flauta travesa. Así mismo, la música eclesiástica y la música profana, produjeron un cambio en el estilo musical, la enseñanza, el aprendizaje y la formación de público, por la relación de las dos corrientes que lo incentivaron: la italiana y la germana.

Merce subrayarse que la tradición musical militar moderna en nuestro territorio se inició con la llegada, al finalizar 1780, de gran cantidad de militares que se encargaron de formar pequeñas y rudimentarias bandas de música que funcionaron según los modelos y tradiciones militares españolas, en las que las ceremonias cívicas figuraban como el eje fundamental. (Zambrano, 2008; 22)

Hacia 1813 durante la campaña del sur, sobrevendrían cambios que incorporaron nuevos toques de tambor y pífanos y también se dio entrada a las marchas en el estilo francés, según Zambrano (2008; 22).

Pero no había muchas bandas a fines de la Colonia en el territorio que sería luego Colombia. Las fuentes consultadas nos dicen que “A comienzos del siglo XIX el movimiento musical era reducido y se concentraba principalmente en la iglesia y las bandas militares. Para 1809 existían dos bandas en Bogotá, la de Artillería, dirigida por Carricarte y la cual, esporádicamente ejecutaba un concierto al virrey de San Jorge, y la Banda de las Milicias, dirigida por Antonio Suñer, la cual alegraba con sus contradanzas las tertulias en vísperas de alguna festividad religiosa o acto público y que podía ser contratada por cualquier parroquiano” (Zambrano, 2008; 24). Ya en esta época hallamos la rivalidad entre barrios y bandas de música de viento que existían en varios pueblos del Caribe, como lo dicen los historiadores de la música: “Estas dos bandas alternaban sus presentaciones en el marco de las diferentes actividades que se llevaban a cabo en la ciudad, ocasionándose una rivalidad entre ellas que las estimulaba a buscar nuevos y exigentes repertorios. Se dice que una banda interpretaba el repertorio de la otra el día siguiente a la presentación” (Zambrano, 2008; 24). Músicos de diversas partes contribuyeron a darle forma a las bandas de música como nos indican los historiadores, así: “En 1811 llegó a Medellín el músico francés Joaquín Lamot (Lamota), quien se encargó de enseñar los instrumentos de viento a algunos de quienes conformarían los diferentes cuerpos militares. Se conserva una parte del inventario de una de aquellas bandas, fechado el 9 de febrero de 1815, en el cual figuran flautines, una flauta, diez clarinetes, un bajón, una trompa, un clarín, una pandereta, un pito de cuartel, pífanos y partituras” de acuerdo con el autor mencionado.

Pero lo más interesante es que en el período de la Independencia, se organizaron bandas de música en los diferentes regimientos, lo que influiría en la transformación del mapa bandístico de Colombia, como se informa: “En el período de la Independencia los diferentes regimientos organizaron bandas de música. Es el caso de los batallones de Voltígeros, Rifles, Legión Peruana, Número Uno del Perú y Vencedor. La banda de este último contaba con un importante repertorio y estaba conformada por cornetas de pistones –que habían sido introducidas desde 1810 – cornetines, trombones y trompetas. Fue dirigida por don José María Cancino, considerado como el primer director de banda colombiano. Cancino ostentó el cargo de <<músico alférez>> en la Banda Marcial que participó en las campañas libertadoras. Al caer prisionero en el combate de La Plata fue enviado a dirigir la banda del batallón Numancia en donde permaneció hasta 1819 cuando desertó con varios músicos para incorporarse a los ejércitos libertadores” (Zambrano, 2008; 25). Se

dice que Simón Bolívar era un incansable bailador, especialmente después de las victoriosas gestas como la Batalla de Boyacá y las entradas triunfales a Bogotá y Caracas, prefiriendo las contradanzas: “Entre los aires musicales que se ejecutaron en el período de la Independencia se encuentran el valse colombiano, la contradanza española, el aguacerito y uno que otro pasodoble.

La contradanza se popularizó ampliamente, sobre todo a través de dos pequeñas piezas que fueron interpretadas durante la Batalla de Boyacá, y también en la entrada de los ejércitos libertadores a Bogotá. Se trata de las contradanzas La vencedora y La libertadora, esta última compuesta en homenaje al Libertador Simón Bolívar”. Acogiendo a Zambrano (2008; 35) los historiadores de la música registran la visita de bandas extranjeras a Colombia, como la banda del batallón británico Albión, que tenía nueve (9) músicos y la banda del batallón Auxiliar de la Corona. Estas dos bandas contaban con instrumentos diferentes a las de las bandas, lo que llamó la atención de los cronistas: “En noviembre de 1810 se organiza una velada musical frente de la casa del presidente de la Junta Suprema José Miguel Pey donde a los músicos se les dio música por papel.

Llama la atención este suceso poco común, tratándose de música al aire libre. Es muy posible que esto sea cierto, recordemos que la enseñanza de la música e instrumentos en el país hasta hace algún tiempo venía haciéndose por tradición oral y familiar” (Zambrano, 2008; 25). Entre otras bandas extranjeras que llegaron al país se encuentran la banda de Húsares de Fernando VII (1816) y la banda de la Legión Británica, que visitó Sabanalarga el 29 de junio de 1820, siendo dirigida por Edward Gregory Macpherson, quien al radicarse en el país fundó varias escuelas de música y bandas en Santa Marta y Medellín. También visitó al país la banda del Batallón de Vargas del Perú en 1826 o 1827, en atención a lo descrito por el investigador aludido en estas líneas.

La crisis de independencia no sólo afectó la economía, sino también el desarrollo cultural, pues muchas de las bandas que al momento funcionaban en las diferentes guarniciones desaparecieron; solo sobrevivieron las más fuertes y mejor posicionadas. Casi todos los músicos militares fueron retirados de los ejércitos por haber cumplido con su deber a la patria y por la escasez de recursos causada por la guerra. Estos músicos soldados, en su mayoría provenientes de familia de extracción humilde, serían los encargados de llevar los repertorios e instrumentos de banda a sus comunidades para conformar bandas o grupos musicales más pequeños. Poco a poco, estas agrupaciones comenzaron a recibir el apoyo de las comunidades religiosas en especial la salesiana- y de entidades gubernamentales (Zambrano, 2008; 24-25).

En el siglo XIX, sin embargo, hubo bandas en Río Negro, la de Chumbé (1822-1876), famosa por ser la mejor de la provincia de Antioquia y que contó entre sus directores a José Gómez, al inglés Edward Gregory Macpherson y al español Cristóbal Pratz. En Montería, la banda dirigida por José Ángel Ruiz Viaña; en Sonsón, la banda del Gigante de Sonsón (1856) –llamada así por la baja estatura del director e integrada por flautín, requinto, dos clarinetes, fagot, un cornetín, dos pistones, dos trombones, dos barítonos, fígle, bombardita, contrabajo, triángulo, platillos, redoblante y bombo-; en Medellín, la banda de los Valencia, (1870), renombrada luego como la banda de la División de los Herrán y que estaba dirigida por José Viteri, y las bandas del Espinal y Ambalema, agrupaciones de reconocida popularidad en las fiestas de San Juan.

Hacia 1867 o 1868 llegó a Bogotá un grupo artístico musical dirigido por don Antonio Montech, y cuyo maestro y concertador era José De la Paz Montes. Por razones no conocidas, la compañía que venía de Puerto Rico se disgregó y varios de sus integrantes se establecieron en El Carmen de Bolívar, como ocurrió con Julia, Mercedes y Ricardo Zafrané; mientras que los señores Montech y De la Paz se radicaron en Lorica, convirtiéndose el primero en profesor de gramática musical en la escuela oficial que dirigía Juan Crisóstomo Lugo, hermano del general Jesús María Lugo. Igualmente se señala que el profesor Montech fue llamado por el profesor Manuel Burgos para que dirigiera una escuela en Berástegui, donde murió.

De José De la Paz Montes se informa que fue brillante ejecutante de clarinete y de bombardino; además tocaba piano. Asumió la dirección de la primera banda de música de Lorica y de la enseñanza del solfeo.

En sus “Reminiscencias históricas”, José Dolores Zarante escribe que: “el señor Paz conocía la música a fondo, era, además, gran compositor. Escribía música rápidamente sin ayuda de instrumentos...”. En relación con las maneras que más acostumbraba para la enseñanza musical, Zarante agrega: tenía un carácter agradable; en el campo de la música era intolerable, no dejaba pasar un mal sonido, ni oía un ripio musical sin que se pusiera furioso”. Más adelante dice: “la severidad de este músico ilustre la pintó un poeta popular de mi tiempo, en unos versos que los cantaba con música de bambuco, a la puerta de los ensayos, toda la muchachera del barrio de Cascajal, en aquella época, ya tan lejana”.

El profesor De La Paz no concluía la clase hasta cuando sus alumnos ejecutaban bien los ejercicios, lo que ocurría generalmente a altas horas de la noche. Organizó una banda de música, integrada principalmente para jóvenes, entre quienes se cuentan: José Dolores Zarante, Pepe y Evangelista Milanés, estos dos últimos de origen cubano. Es de suponer que Lorica fue de las primeras poblaciones sinua-

nas en organizar bandas de música pues, en 1874, presumiblemente habitantes del barrio 'Remolino' reorganizaron una vieja banda, y para ello trajeron de Chinú al señor Bartolomé Torrente quien era compositor y violinista para enfrentarlo al maestro José De la Paz Montes. Dice Zarante que: ''se formaron partidos musicales: el Pacista y el Torrentista, cuyas luchas eran peores que las políticas.

Si en 1874 reorganizaron una 'vieja' banda, quiere decir esto que en época muy anterior ya había movimiento cultural musical. De todas maneras en los setenta, esta actividad era atendida con gran responsabilidad, como lo testimonia una vez más Zarante: " se ensayaba todas las noches, y todos los días; por la tarde se efectuaban paseos con música por la calles, con una gritería espantosa; se ejecutaban retretas los domingos en que se tocaban trozos clásicos de Verdi, Rossini y otros románticos de la época'.

Lamentablemente Zarante no registra en su libro algo sobre repertorio que enseña el músico de Puerto Rico, para establecer de esta manera un poco más cerca su contribución. Sin embargo, al estudiar a José Dolores Zarante, tendremos la oportunidad de examinar los ritmos predominantes de la época y tener así idea del fenómeno. Lo cierto es que José De la Paz Montes, en Lorica, es probablemente, el punto de partida de un movimiento musical que verá en alumnos suyos como Manuel Deschamps y José D. Zarante, su apogeo. No se nos escapa decir una vez más que enfrentar el arte de la música en el proceso de enseñanza aprendizaje era asunto delicado. La pedagogía rigurosa de fines del siglo XIX, entró a jugar su papel y dio frutos. He aquí el principio del movimiento de las bandas de música en los pueblos del Sinú.

En Lorica, departamento de Córdoba, existieron pues, dos bandas de música en el año 1860, tomaron auge las bandas o <<armonías>> en las poblaciones ubicadas en las márgenes del río Sinú (actual departamento de Córdoba). Estas agrupaciones pueden ser consideradas como antecesoras de las actuales bandas pelayeras, cuya actividad inicial se remonta a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX". El repertorio estaba compuesto por bambucos, contradanzas, valses, pasillos, torbellinos, gavotas, minuetos, chotises, polcas, mazurcas, galopas y redovas, entre otros aires musicales que estaban en boga (Zambrano, 2008; 24, 25).

Anota el autor Zambrano (2008; 25) que aunque el siglo XIX fue un período con muchos altibajos para las bandas, se puede decir que fue su primera época de oro, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, tiempo en que prosperaron las bandas más tradicionales, reactivándose el movimiento bandístico en las últimas décadas del siglo por el gobierno de Rafael Núñez (1825-1894), quien impulsa la creación de bandas en los diferentes batallones, con la dotación instrumental, y

oficializó la plantilla de músicos, que hasta el momento venía siendo manejada por los comandantes, según su presupuesto y capricho.

Músicos destacados de esa época fueron, entre otros, Jorge Wilson Price (1853-1953), pionero de la educación y actividad musical formal en nuestro país. “Uno de los principales logros fue la creación de los primeros métodos para la enseñanza de los instrumentos musicales y el primer manual de banda que se conoce de José María Ponce de León, quien conformó en 1877, la primera banda civil e institucionalizó las retretas de los días jueves y domingos, en lo que es hoy el parque Santander en Bogotá. El músico italiano Manuel Conti Tamburini, (1866-1914), contratado por el gobierno nacional en el año 1888, como inspector general de bandas, con el objetivo de organizar las bandas, iniciándose entonces, una de las primeras transformaciones en la organización bandística del país, a través de la formación de músicos y público mediante el montaje de nuevos repertorios que dieron lugar a conocer los grandes compositores europeos. Es de anotar que gran parte de este repertorio que aún se conserva, sirvió como elemento formador a muchas bandas.

Un estudio sobre la educación musical en Colombia demuestra que entre 1880 y 1920, se presentó una transición desde la educación informal, que venía desarrollándose desde mucho tiempo atrás, hacia la educación formal. Allí mismo se señala a las bandas y estudiantinas como primeras escuelas de educación musical informal en lo instrumental; de esta educación informal surgieron los primeros maestros e instrumentistas de viento. Dice textualmente que “...los aficionados a la música, tanto extranjeros como colombianos, conformaron las primeras bandas y grupos musicales. El estudio también hace referencia a la consolidación de la música folclórica mediante la aparición de una importante generación de compositores, y termina diciendo que para la época existían once bandas en Bogotá que funcionaban como escuelas de educación informal” (Zambrano, 2008; 25). Había bandas de música en los Santanderes, Valle del Cauca, Bogotá y sus alrededores; Antioquia, Bandas de Jericó, Medellín y Sonsón), Cauca, Nariño y Tolima (con las bandas de La Divina y La Humana), entre otras.

A principios del siglo XX, había bandas de música en varias poblaciones de Colombia como lo informa una crónica de viaje del presidente Rafael Reyes, en Tocaima, Puerto Berrío, El Banco, Mompox, Magangué, Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, “En la crónica del viaje realizado por el presidente Rafael Reyes a la Costa Atlántica, en 1908, se comenta que fue acogido con música de banda en las poblaciones de Tocaima, Puerto Berrío, El Banco, Mompox –allí lo recibieron dos bandas y el presidente donó unos uniformes al estilo militar a las bandas de Magangué, Cartagena, Barranquilla y Santa Marta.

Es muy posible que en este viaje se incluyera el paso por Medellín, puesto que se menciona una visita presidencial a esta ciudad, el 12 de mayo del mismo año, en que fue recibido por la banda de música militar. El hecho de que el presidente tuviera conocimiento de la existencia de bandas musicales en los lugares que iba a visitar se deduce por las instrucciones que impartió de llevar las cornetas que hicieran el toque de las <<dianas>>” (Zambrano, 2008; 25). Fue precisamente el presidente Rafael Reyes quien, mediante el Decreto 1249, expedido en noviembre de 1908, dispuso la creación de varias bandas de música. El artículo primero del citado decreto dice:

“Organícese desde el primero de enero próximo en adelante una banda militar de música en cada una de las ciudades cabeceras de Antioquia, Buga, Ipiales, Jericó, Mompox, Neiva, Quibdó, Sincelejo y Tumaco, las cuales recibirán del Tesoro Nacional, desde la fecha indicada, una subvención mensual de ciento cincuenta pesos oro y quedarán sometidas para los efectos de la disciplina....etc., a las disposiciones contenidas en el Decreto número 362 de 1865, que reglamenta este servicio” (Zambrano, 2008; 26).

Fue este un período de gran importancia por cuanto se produjo una verdadera revolución cultural musical en Colombia y particularmente en la región del Sinú y las Sabanas, departamentos de Sucre y Córdoba, con bandas de música que se transformaron organológica y musicalmente, desde la banda con un formato y repertorio europeos, hasta un formato más simple, pero con un repertorio enriquecido por géneros, modalidades nuevas que contribuyeron a desarrollar la música nativa.

“Este período de grandes cambios trajo consigo nuevos estilos musicales e instrumentos que cambiaron definitivamente las costumbres musicales; se incorporaron ritmos como la rumba y el foxtrox que entraron a través de ciudades como Cartagena, Lorica, Santa Marta, Mompox y Barranquilla” ((Zambrano, 2008; 26). Fue de esa transformación, de donde surgió el movimiento bandístico característico de los departamentos de Sucre y Córdoba, que dió origen a los porros, fandangos, puyas y mapalés que se constituyeron en la música representativa de la región.

Lorica parece ser el epicentro del movimiento bandístico en la región, con bandas de viento en los años 60 del siglo XIX, aun, cuando don Jaime Exbrayat registra bandas en el año de 1845 en Montería. Los datos que se poseen hablan de escuelas de música en Corozal en el año de 1836.

Bandas de músicos hay o ha habido en la casi totalidad de los municipios de Córdoba, Sucre y Bolívar, siendo muy conocidas, por ejemplo, las bandas “Ribana”,

“Bajera 26 de Junio” y “Maria Varilla” de San Pelayo, Nueva Esperanza de Manguelito, Cereté; Ecos de la Candelaria; Dos (2) de Febrero de Cereté; “19 de Marzo de Laguneta”, Ciénaga de Oro; San José de Ciénaga de Oro; San Rafael de Chima; Superbanda de Colomboy, Sahagun; la Numero 3 de Purisima; Nuestra Señora del Rosario de la Doctrina, Lorica; San Jerónimo de Montería; San Antonio de Momil; Tres (3) de Enero de Canalete; Santa Lucia de Arache, Chimá; San Jerónimo de Ayapel; 14 de Septiembre de Caucasia, Antioquia; Banda Juvenil de Chochó, Sucre; San José de Tolú Viejo, Sucre; Selecta de Pueblo Nuevo, Córdoba; Provincianos de Turbaco, Bolívar; Banda de Caimito, Sucre; Banda de San Marcos, Sucre; Repelón, Atlántico; Baranoa, Atlántico; 26 de Enero de Sabanalarga, Atlántico; Mahates, Bolívar; 26 de Abril de Barrancabermeja; no es una relación completa, pero ofrece una idea de la riqueza bandistica del Caribe, que incluye a las ciudades de Cartagena, Santa Marta, Barranquilla, Valledupar, Riohacha y Corozal, Festivales de Bandas musicales existen en Sincelejo y San Pelayo como una necesidad para preservar y divulgar la música tradicional de la región, de donde ha surgido la cultura musical de bandas en el Caribe colombiano.

Por supuesto, el fenómeno no es nuevo y ha sufrido significativas transformaciones, tanto en formato como en repertorio. Parece que el origen de nuestras populares bandas de viento se remonta a las bandas de guerra del Estado español en la época de la Colonia. José Ignacio Perdomo Escobar, citando a Juan Manuel Pacheco, historiador de la Compañía de Jesús, cuenta que cuando se colocó el Santísimo Sacramento en la parroquia de Fontibón en la fiesta de Santa Lucia, diciembre 13 de 1608, por la noche, hubo iluminación de la iglesia, retreta y desfile de cien indios con sus máscaras y faroles.

Luego, el mismo autor, se refiere al estreno en 1763 del primer teatro de Santafé con la presentación de una compañía en la que aparecen los nombres de los músicos que participaron en el espectáculo:

- Director: Pedro Carricarte
- Violines: Lorenzo Bélver y Melchor Bermúdez
- Flautas: Francisco Lara y José Torres
- Clarinetes: Antonio Zeiñer y José Ramos
- Trompas: Diego García y José Garzón.

Los músicos citados eran del batallón, como lo señala la solicitud presentada al virrey en la que se pide que a los músicos del batallón se les conceda el permiso de

ir a tocar a las horas de comedia.

Perdomo Escobar dice que en las fiestas de la nobleza criolla, en las tertulias cáseras de Santafé y las principales ciudades de la Colonia, las parejas bailaban minué, paspié, bretañas, amable y torbellino. En las prevenciones para el baile ofrecido con motivo del arribo del virrey Don Antonio Amar y Borbón, el dos de febrero de 1804, para que todos los concurrentes pudieran divertirse según su carácter y genio, al prudente arbitrio de los directores, corresponde interpretar los bailes de minué, paspié, bretaña, amable, contradanza, fandango, torbellino, manta, punto y jota. Ya en este repertorio aparecen aires y danzas que evolucionaron hasta convertirse en colombianos.

Los orígenes de las bandas de viento del Caribe, se remontan a la época de la Colonia, en correspondencia con el desarrollo tecnológico de los instrumentos y música de entonces.

Según José Ignacio Perdomo Escobar, Pedro Garricarte fue el primer director de banda que registra nuestra historia musical. Vino en 1784 encargado de la Banda de las Corona. El mismo historiador de la música colombiana dice que para principios del siglo XIX (11 de diciembre de 1809) tenía la ciudad de Santa fe de Bogotá dos bandas oficiales: la de Artillería y la de Milicias. Esta última dirigida por Antonio Zeiñer. Andrés Pardo Tovar, por otra parte, informa que algunos cronistas hablan de dos bandas de músicos, que actuaban simultáneamente en Santa Fe por las épocas que venimos estudiando: : la de Artillería y la de Milicias, o sea, la del regimiento de la Corona que dedicaba un concierto al virrey o al marqués y, contratada de vez en cuando por los parroquianos, alegraba con sus contradanzas las tertulias del altozano en las vísperas de alguna festividad religiosa.

Era aún la época de la dominación colonial española que desde sus inicios y a través del establecimiento civil, militar y eclesiástico, impuso una cultura musical que sobrevivió por largo rato. Este es el origen del movimiento bandístico colombiano que influyó inicialmente en la aristocracia santafereña, en cuyos salones se bailaba al compás de contradanzas españolas, pasodobles, valses y otros aires más antiguos. Cordobés y Moure en su *Reminiscencias de Santa fe de Bogotá* describe los bailes de la Bogotá de principios de siglo, indicando que el vals colombiano y la contradanza española constituían el repertorio de los danzantes.

El colombiano era un vals que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda o capuchinadas, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en este acto se con-

sideraba el non plus ultra del buen gusto en el arte de Terpsícore. Dice Cordovez y Moure que el nombre de los valses denotaba alegría, como el Triquitraque, Aquí te espero, Viva Lopez, El cachaco, El capotico; mientras que los de las contradanzas eran trágicos, como La puñalada, La desesperación, La muerte de Mutis, etc. En cuanto a los grupos musicales que interpretaban esa música, consistían en un clarinete, un flautín, un trombón bajo, redoblante, bombo y platillos.

Andrés Pardo Tovar sostiene que por entonces, solo se escuchaban en los salones santaferenos el vals colombiano (que es muy posiblemente el inmediato antepasado de nuestro pasillo lento), la contradanza española, el aguacerito y uno que otro pasodoble. Subsistían también los minués y ondúes del siglo XVIII y continuaban resonando los monocordios, clavicordios y guitarras coloniales.

La historia de la música en Cartagena es muy importante para comprender el desarrollo de la música en el Sinú, toda vez que los músicos más destacados en la región estudiaron en esa ciudad. Cartagena fue la capital de la provincia, primero del Estado Soberano y luego del Bolívar grande, de donde nos venían las políticas educativas y culturales, hasta cuando se creó el departamento de Córdoba el 18 de diciembre de 1951. Varias generaciones de sinuanos se hicieron bachilleres, médicos, abogados y otras carreras en universidades e institutos de la Heroica. Lorica, Montería, Ciénaga de Oro, Chimá, Momil, San Pelayo y otras, recibieron la influencia de la ciudad capital de Bolívar, a través de la educación formal. De Cartagena llegaron nuestros primeros maestros, jueces y alcaldes.

En Cartagena prestaban el servicio militar los jóvenes sinuanos; es decir, la vida económica, comercial, política administrativa se hacía con Cartagena. Los primeros periódicos y revistas llegaron de allá, de donde también vinieron la religión, el telégrafo, el teléfono y la radio. Razones suficientes para pensar que gran parte de la vida cultural sinuana tuviera tanto de Cartagena, en donde los jóvenes sinuanos presenciaron los actos cívicos y patrióticos solemnes, las retretas con las bandas militares, experiencia que se puso de moda en los pueblos como Lorica y Montería. Más de un sinuano participó en los bailes de la aristocracia cartagenera con bandas de viento. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX ya había, entre el Sinú, Cartagena y Panamá, un activo comercio en el que aparecía la compra de instrumentos musicales como un renglón digno de tener en cuenta, sin descontar el contrabando de los mismos elementos en la región, como se demuestra por la conocida aventura del maestro Diógenes Galván Paternina, quien compraba instrumentos musicales en Cartagena y Panamá y los vendía en el Sinú.

Edgard J. Gutiérrez dice que en Cartagena, la banda militar del regimiento de infantería dirigida por el maestro Juan de Sanctis amenizaba por lo general, los

actos de solemnidad patriótica – cívica y la habitual retreta en las plazas y parques, además de las retretas de gala.

Por su parte, el general Joaquín Posada Gutiérrez informa que en Cartagena, en el año de 1826 se bailaba con música de viento el minuet, que, sin embargo, tenía una larga y cansada etiqueta; que todo el mundo esperaba las contradanzas de media noche para adelante; alternaban con la contradanza y el vals, algunos bailes de la tierra, alegres y vivarachos. El maestro Luis Antonio Escobar, al referirse a la contradanza, escribe: Uno de los aires o formas musicales más importantes, especialmente en vísperas de la Independencia, es decir, hacia el año de 1800, es la llamada contradanza.

La palabra parece que tuviera su iniciación en el doble vocablo country dance, que al juntarse, produciría la palabra contradanza, particularmente en Francia, en donde se arraiga en los salones, no importa que hubiese venido de Inglaterra de tiempo atrás. Tampoco importaba el lugar de procedencia para los primeros habitantes mestizos y negros de las ciudades americanas. Llegaba de Europa y en los salones y teatros, que ya se ufanaban de representar obras importantes, principiaba a resonar, extendiendo su ritmo, poco a poco por todas partes. El interés que se señala con este aire venido, como se ha dicho, de Europa, es que después vinieron la danza y el danzón, en una evolución que presenció el Caribe. Las bandas musicales del Caribe colombiano, tenían en su repertorio danzas que para los músicos de mediados del siglo XX, eran parte de la música tradicional de la región.

Como se observa, la construcción de la identidad de la música regional y del fenómeno de las bandas de viento, no es simple y cuando apenas se plantea el problema del origen, se advierte la presencia de muy diversos elementos musicales y tecnológicos extranjeros, que luego, por muy variadas razones, llámense políticas, religiosas, sociales y culturales, fecundan la cultura nativa para fructificar en una realidad rica y compleja que, a medida que la búsqueda avanza, evidencia la multiculturalidad del ser sinuano.

A finales del siglo XIX y por influencia del romanticismo musical, en Cartagena predominaba la enseñanza de músicos italianos en la dirección de la Banda Militar y en el instituto Musical de Bellas Artes de esa ciudad. Según Perdomo Escobar, se organizó en 1881 en la Academia de Roma, un concurso para escoger director de La Banda Militar de la ciudad heroica, resultando triunfador el profesor Juan de Sanctis. Este trajo consigo otro profesor italiano, el profesor Titto Sangiorgi. El cuerpo docente del Instituto Musical de Bellas Artes, ilustra la tendencia en influencias que existían aun a finales del siglo XIX: profesor de canto, Concepción Nicolao; de piano y órgano, Lorenzo Margottini; violín, viola, violonchelo y contrabajo, Titto

Sangiorgi, oboe, flauta, clarinete, fagot y trompa, Juan de Sanctis.

Edgar Gutiérrez recoge un programa oficial de retreta de gala con el maestro de Sanctis en Cartagena:

1. Himno Nacional
2. La Pace. Preludio sinfónico M. Castinelli
3. Amore e Baci. Suelto cornetin.
4. Sueño Dorado. M. Giorgi.
5. Recuerdo. Gran vals. M. Aslcoleso.

Donaldo Bossa Herazo, citado por José Ignacio Perdomo Escobar, al hablar de la música en Cartagena de Indias dice que la primera noticia que sobre el particular posee, se refiere a la sociedad filarmónica establecida en Cartagena en el año de 1848 y así mismo menciona la junta directiva de la organización así: José María de la Espriella, presidente; José Pablo Rodríguez de la Torre, vicepresidente; Don Lázaro María Pérez, secretario; Don Manuel Grau, subsecretario; Don José Jaspe, tesorero.

Manuel Huertas Vergara menciona una escuela de música fundada en Corozal, con el nombre de la Academia militar y escuela latina, filosofía y música de Corozal, fundada en 1836 por el patriota coronel Antonio Juan de Mendoza Coronado, Fray Juan Sánchez Moya, uno de los supuestos conspiradores septembrinos, refugiado allí y el maestro Gustavo José Somoza, egresado de la Escuela de música de la Coruña, Galicia, España. Gustavo José Somoza cumplió, según Huertas Vergara, una verdadera labor de divulgación de la música y organizador de bandas de viento en lo que hoy son los departamentos de Sucre y Córdoba.

Don Jaime Exbrayat indica que en 1845, el profesor José Ángel Ruíz Viaña, fundó una banda de música en Montería a cuyos acordes se bailaban piezas clásicas, y más tarde el profesor Rafael Fuentes, organizó una segunda banda en esa ciudad, que hizo su estreno en una fiesta de pascua, contratada por los cabecillas o capitanes del barrio la Ceiba. El mismo autor nos cuenta que el primer buque de vapor que cruzó las aguas de nuestro sinuoso y apacible río hasta fondear en el puerto de Montería fue “El Bolívar”, en el año de 1870. El dueño del buque, don Nicolás de Zubiría lo traía fletado con toda clase de artículos, y su capitán, míster Root atracó junto al aserrío de don Juvenal Echenique. En “El Bolívar” venía una banda de música a cuyos acordes hizo su entrada la nave en aguas de la ciudad y en ella se celebró por la noche una animada fiesta ofrecida por el capitán a los elementos más

salientes de la sociedad monteriana. Asistieron, entre otros, don Antonio María Martínez Lora y señora; don Manuel Martínez Vélez y señora; don Andrés Gómez Pernett y señora; don Juan Gerardo Conquet y señora; don Elías José Sánchez y señora; don John Gómez H. y señora.

Huertas Vergara nos cuenta que los esposos don José Torrente y doña Jacinta González que a la sazón vivían en Sincelejo, enviaron a la Academia Militar de Corozal a sus hijos toludeños Bartolomé y Domingo, y quienes a los diez años eran ya intérpretes de flautas y cuerdas en 1845, cuando Somoza organizó en Sincelejo un quinteto infantil. Del mismo modo registra la fundación de bandas así:

Banda San José de Tolú Viejo, 1860, teniendo como músico mayor a don Filiberto Pérez Albis y más tarde su hijo homónimo “Mono Pérez Rocha”.

Gustavo Somoza y Bartolomé Torrente enseñan a Domingo Luís Herazo, Enrique Barbosa y otros, para fundar en 1862 la banda “14 de Septiembre” de la villa de San Benito Abad, cuya duración no alcanzó dos lustros, reviviéndola después Marcial Martínez a finales de siglo. Somoza y los Torrentes, fundan en Lorica la banda Torrentista, reorganizada después por José Dolores Zarante en 1874.

En 1875, Bartolomé y su maestro integran la banda “San José de Ciénaga de Oro” con Marcial Augusto, Primo, Ananías y Senén Sáez Agámez. Según Huertas Vergara, en 1879 ingresan a la banda José María Deo García Fortunato Sáez (el negro Sáez) a finales de los años sesenta del siglo XIX, se radicaron en Lorica.

Lamentablemente Zarante no registra en su libro información acerca del repertorio que enseñó el músico de Puerto Rico, para establecer un poco más su contribución, sin embargo, al estudiar a José Dolores Zarante, tendremos la oportunidad de examinar los aires predominantes en la época y tener así idea más completa del fenómeno. Lo cierto es que José de la Paz Montes, en Lorica, es probablemente, el punto de partida de un movimiento musical que verá en alumnos suyos, su apogeo.

José Dolores Zarante fue uno de los más aventajados alumnos del profesor José de la Paz Montes. Nacido en Lorica (1860), hijo de Manuel José y María Carlos; era la época de las agitadas luchas políticas en las que participó como protagonista de las guerras civiles defendiendo los principios del liberalismo radical de la segunda mitad del siglo XIX. José Antonio de la Paz Montes advierte en el jovencito vocación para la música y le sugiere al padre que lo inscriba en la academia del portorriqueño y ya, a la edad de diez años, estudia solfeo y más tarde flautín, instrumentos que ejecutó prontamente y con mucha facilidad. A los trece años hace parte de la banda de música que dirige en Lorica el profesor Paz. Este, habiendo consultado las capacidades y posibilidades del muchacho le asignó la responsabilidad del re-

quinto.

Diógenes Galván Paternina contó “De Lorica venían a San Pelayo, Samuel Herrera y José Lugo Espinosa; ellos eran cornetas; dijeron que iban a hacer la banda en San Pelayo y abrieron inscripciones para quienes desearan formar parte de ella. Se inscribieron como doce jóvenes; llegaron para las píquerias que hacían los barrios de “arriba” y “abajo”, pero esto se acabó y dijeron que iban a formar la banda”.

De otra parte, en Ciénaga de Oro nacía el 9 de enero de 1867, José María Deogracia Fortunato Sáez, hijo de José María y Amalia. Fueron sus maestros de música don Bartolomé Torrente, el cubano “Pepe” Milanés y José de la Paz Montes. En su Reminiscencia, el “Negro” Sáez cuenta que a la edad de once años, mi madre que notó la facilidad con que con un pito de lata tocaba piezas de música, habló al señor Bartolomé Torrente, gran profesor de música para que me enseñara a tocar algún instrumento”.

El señor Torrente viendo mi vocación para la música y de acuerdo con mis padres, me puso la escala musical para tocar un bajo en sí bemol, y a los pocos días lo aprendí a tocar; como al año lo tocaba bien, entré a la banda de músicos y como quiera que un hermano llamado Marcial Augusto era un gran músico de la banda, el primer barítono, tocaba ya también violín”. Hizo además parte de un cuarteto musical compuesto por dos violines, un bajo y él como flautista. Al trasladarse a Montería con sus padres, José A. Milanés (“Pepe”) resolvió fundar una banda en esa población y José Fortunato Sáez hizo parte de la agrupación como bombardino, y su hermano “Primo” E. Sáez, alto. Luego lo designaron como requinto de la banda. “Mi mamá, notando que ya “Pepe” Milanés, mi segundo maestro, no se apuraba en enseñarme la teoría de la música y habiendo habido la casualidad de que llegó a Montería el profesor en música doctor José A. de la Paz (cubano), entonces mi mamá le habló para que me enseñara la teoría musical y el estudio de conocer la instrumentación de bandas de música; y así fue como con el doctor Paz aprendí los principales conocimientos de la música y a conocer y a tocar todos los instrumentos necesarios para una banda de músicos, menos los de cuerda”.

En las pascuas tocó con las bandas de San Antero, Lorica; José Fortunato Sáez dice que en esa época no había bandas en San Pelayo; pero sí existían en Chimá, Ciénaga de Oro y Sahagún. El fue el director y fundador de varias bandas de música en Ciénaga de Oro y Montería. “Habiéndonos venido de Montería para Ciénaga de Oro, y viendo que la banda no progresaba, procedí a enseñar a mis hermanos, Primo, Zenén y Ananías Sáez y con otros músicos que escogí y con un buen reglamento me dirigí al señor Jesús María Meza para que me trajera un instrumental para la banda, bajo la fianza del señor don Daniel G. Cásseres y de don Francisco

Burgos. No tuvo ningún inconveniente y trajo los instrumentos y reorganicé de nuevo la banda, la tercera..."

Dos párrafos de su Reminiscencia están dedicados a la composición, y vale la pena leerlos para formarnos una idea de las influencias musicales del "Negro" Sáez: "concebí por ese entonces muy buenas piezas de música, como fueron un valse, "6 de Enero", polkas varias, unas danzas que gustaron mucho, tal es el caso de las que llevan por nombre "Mis dos hermanas"; otra que le dediqué a Flérida Burgos, un valse que llevó por nombre "Lázaro María Pérez", un pasodoble que dediqué al general don Francisco Burgos, varias marchas fúnebres, alegres danzonetas".

El maestro Luis Antonio Escobar, en su "Historia de Cartagena", al referirse a las bandas musicales en Cartagena, escribe una hermosa página: "hace apenas unos meses, en el parque de Bolívar de Cartagena, al pie de la estatua, presencié la reunión de los músicos de la banda municipal. Allí, en armoniosa bulla, negros, blancos, achocolatados, mestizos, mulatos, preparaban sus papeles y los defendían de la brisa danzarina. Al iniciar la inolvidable retreta, volvían a surgir las contradanzas y con estas, el recuerdo y la añoranza de los tiempos que formaban, labraban nuestra patria. La música es patria, es recuerdo de sus gentes y sus actos, es sangre que vuelve a apresurarse como pez que retorna a sus viejos manantiales.

Ojalá nunca se acaben las bandas de los pueblos ni de las ciudades que, como la de Cartagena, hacen revivir el pasado. No es la afinación ni el equilibrio instrumental, tampoco la interpretación perfecta. Esa música desafinada pero fresca, espontánea, la escuchaba en Cartagena, leída en papeles viejos amarillentos casi desleídos, tocada en instrumentos como los viejos, suaves afectos, que bien hubieran podido ser instrumentos de la Colonia. Sin embargo, sentado en el escaño, acompañado de ancianos y niños que jugaban muy cerca de los músicos, escuchábamos la retreta que sabía a entusiasmo de soldados, a holanes y faldas esparcidas, a sonrisas de todas las edades.

Me imaginaba también a Manuelita, la poseedora de Bolívar, danzando en fiestas, acechada de la envidia de tantos otros y otras y, por eso mismo, afirmando más el paso de la contradanza. De esas músicas, tristemente, apenas quedan retazos, jirones que el tiempo no ha alcanzado a silenciar y que solamente, en muy contadas ciudades del mundo, podrán escucharse de tan bella manera, especialmente en Cartagena y en aquel hermoso rincón, al pie de quien supo también bailar y conquistar el amor de las mujeres llevando el paso de la contradanza, al pie del palacio de la Inquisición, como si los recuerdos fueran ahora festones que moviera el tiempo para acariciar suave o imperceptiblemente el sueño de los viejos o el retozo de los niños. Escuchamos las danzas de sabor caribeño. Qué donaire y qué encanto

tiene estas músicas y qué triste que las dejemos olvidar.

Quizá ya solamente se puedan escuchar en Cartagena. Habría que decirles, al oído de gobernadores, alcaldes y concejales, que nunca dejen terminar este grupo, la Banda Municipal, que es algo que queda todavía de otros tiempos de Cartagena, la encargada de crear imágenes del pasado, de revivir la historia. Bien vale la pena viajar a Cartagena de Indias para escuchar aquellas contradanzas, danzas y danzas creadas por músicos cartageneros y que, como en los sonetos del “Tuerto López”, resumen el tiempo maleable, de ayer y hoy, nostalgias que también en el futuro recogerán como de ese tiempo.

Todo lo anterior podría servirnos de base para afirmar que la música de Cartagena siempre tuvo vigencia y autenticidad. Las bandas, llegadas con la moda de Europa, se asimilaron y pronto fueron a parar a pueblos y caseríos, transformadas en los pequeños conjuntos de tambores, clarinetes o trompetas o hasta de trombones, bajos y gaitas. Los negros tomaron los instrumentos de las bandas y al comienzo imitaron sus ritmos o las músicas europeas, pero muy pronto, con esos mismos instrumentos, generalmente de cobre, crearon sus aires, sus porros, cumbias, mapalés y sus improvisaciones, es decir, el folclor musical que siempre ha estado presente y se manifiesta hasta con el sonido de una caja de galletas.

Especialmente las bandas se unieron, como en casi toda Colombia, a las fiestas de los toros, al despliegue o esplendor de los caballeros jinetes, al hervor de las gentes que lanzaban serpentinas, que elegían reinas, que ayudaban a la construcción de los templos, que asistían ceremoniosamente a las procesiones de los santos patronos de ciudades y pueblos. Allí estaba siempre la banda de los músicos que festejaban el lanzamiento de los globos y que, en suma, daba alegría fiestera. De allí irían a surgir las famosa papayeras, también resumen de alegría, a veces desbordada por el alcohol y la incertidumbre de los resultados de las corridas de los toros. Y remata el maestro Luis Antonio Escobar diciendo que de todas maneras, las bandas constituyeron un aporte musical impresionante que aún permanece como algo auténtico, algo que representa el modo de ser y de sentir de los costeños y huilenses, de campesinos paramunos o calentanos. En todas partes las bandas musicales han dejado huella espiritual; aun suenan esas músicas sin sentido de tiempo.

Los nacidos en el Bolívar grande, hijos del pueblo, tienen conciencia de la importancia que para el imaginario colectivo, posee el acompañamiento de las bandas musicales en la vida cotidiana. En los eventos más importantes de la vida social, en los desfiles patrióticos y cívicos de la escuela y colegios inculcan amor a la patria, el orgullo por la escuela, los maestros y el pueblo. La música clásica del Caribe colombiano estaba allí, construyendo sentimiento, sin saberlo los músicos; ellos

lo aprendieron después, cuando se retiraron del oficio y se percataron al oír en la radio el vals “Tristezas del Alma”, El Pasodoble “El Vencedor” o el Danzón “Tu Recuerdo”. También la música de bandas ha servido para contribuir a trazar límites y definirse como cordobeses, sucreños. Los departamentos de Córdoba y Sucre, para citar solo estos ejemplos, es cierto que tienen símbolos patrios, pero a la capacidad de convocatoria del porro cordobés, sucreño, interpretado en bandas, se rinden todos, sin distingo de ninguna clase.

Bailes y danzas derivados de las bandas de música de viento Influencias culturales de las bandas de música de viento. En la riqueza coreomusical de Córdoba y Sucre

En la región Caribe de Colombia encontramos los departamentos de Córdoba y Sucre, zonas caracterizadas por su riqueza cultural, especialmente por la variedad de prácticas danzarias y ritmos derivadas de los bailes cantados, las ritualidades indígenas y vivencias desprendidas de las costumbres y experiencias de los europeos, que con el pasar del tiempo y la suma de los aportes que se derivaron del mestizaje, dieron lugar a las expresiones coreomusicales que hoy conocemos.

Estas prácticas sirvieron como punto de origen de las tradiciones que actualmente representan el folclor de esta región y se manifiestan en las representaciones naturales de cantos, tonadas, juegos coreográficos, danzas y bailes sociales, en cuya organología musical intervienen inicialmente instrumentos de percusión, palmas o tablas, guacharaca, gaitas, pitos y maracas en algunas ocasiones, acompañadas de un coro o canto responsorial y versos libres. Estas vivencias son el resultado de prolongados procesos de hibridaciones culturales, sociales, políticas, religiosas, económicas y de otros factores que superviven gracias a la presencia de las bandas de viento.

Estas manifestaciones coreomusicales constituyen el patrimonio artístico y cultural de esta población del Caribe colombiano y le dan identidad y arraigo a los pueblos que las practican. La presencia de estas formas coreográficas se ha dado gracias a las creencias, celebraciones y festejos de tipo religioso - patronal, cívico, patriótico, artístico, político, social y demás conmemoraciones que han estado acompañadas de la formalidad, espontaneidad e imaginación de la gente en medio de ritos rurales y bailes colectivos, desde formas festivas de gratitud hasta concursos demostrativos de habilidades y destrezas corporales. Nos encontramos en una región rica en fiestas y acontecimientos en los que difícilmente una banda de vien-

to no está presente; cada pueblo de Córdoba y Sucre se caracteriza por la presencia de una banda patronal o municipal que la representa y es la encargada de amenizar los diferentes eventos que se desarrollan.

Esa riqueza creativa y festiva ha dado lugar a celebraciones que de forma ininterrumpida se han mantenido a lo largo de la historia de esta región, y las bandas, sin lugar a dudas, constituyen una presencia fuerte en estas, gracias a su sonoridad y poder de convocatoria. Festejos como el 20 de Enero o Dulce Nombre de Jesús, los Carnavales, las procesiones de Semana Santa, las fiestas de San Pedro y San Pablo, el día de la virgen del Carmen, el 20 de Julio, el 7 de Agosto, el 12 de Octubre, el 11 de Noviembre, el 8 de Diciembre, la fiesta de la Pascua, los Reyes Magos, las ferias agropecuarias y ganaderas, los festivales de bandas, desfiles y fiestas patronales, entre otras, han sido motivo de grandes congregaciones de seguidores de esta musicalidad. Cada vereda, corregimiento, comuna, barrio o sector dentro de lo urbano o rural, también tiene su celebración y ello en suma constituye un espacio para la propagación festiva en la que las bandas reafirman la identidad de la región con ritmos como el porro, la cumbia, el fandango, la puya, el mapalé, entre otros.

Los bailes y danzas a las que se hace referencia, existen de acuerdo con la subregión y el acompañamiento musical que los motiva. Por lo general en las poblaciones con asentamientos indígenas, predomina el baile de forma circular y serena, mientras que en los poblados con arraigo afro son característicos los movimientos exóticos y las flexibilidades de los danzantes; donde hubo fuerte presencia blanca y criolla es notable la elegancia y refinamiento de los bailadores quienes suelen bailar en cuadrillas, con proyección de pechos y con reiterados saludos.

La trietnicidad en nuestra cultura sabanera

Para comprender lo que hoy supervive desde la cultura de las bandas de viento es necesario adentrarnos dentro del mismo proceso de cruce racial que dio lugar a las diferentes manifestaciones que se desprenden de los grupos humanos como los mestizos, zambos y mulatos que habitaran el territorio de Córdoba y Sucre, con sus culturas originales representadas en las razas blanca, negra e indígena.

En este sentido, es importante anotar que tales mezclas raciales no son el resultado de un acto romántico y pasional en el que miembros de estas comunidades se encuentran y se mezclan como en un cuento de hadas. Los referentes históricos dan cuenta de procesos que tardaron mucho tiempo y que dependieron en gran medida de actos de voluntad, curiosidad, necesidad, acomodación, asimilación y resistencia para dar lugar a lo que hoy existe. Hablar en este sentido de la trietnia es reconocer que esta cultura coreomusical está irrigada por enormes aportes en los

que nuevas razas dan testimonio del tiempo.

Los palenques, como espacios creados por los negros cimarrones para huir de los amos españoles, representan una nueva forma de vida y de conquista de estos para el poblamiento de la costa Caribe de Colombia y desde allí forjar y fortalecer la cultura afro. Con esta unidad y resistencia no solo se aseguró la vida de los habitantes, sino también la supervivencia de sus tradiciones, costumbres y su estabilidad emocional y socio afectiva, siendo la religión y el folclor algunos de los detonantes más fuertes de esta cultura, y por los cuales gran parte del patrimonio cultural de estos poblados está vivo. Los palenques crecieron y pasaron de ser caseríos inaccesibles, a poblaciones mucho más grandes que serían refundadas y gobernadas más tarde por influencia de la corona española, hacia finales del siglo XVIII cuando Antonio de la Torre y Miranda regresa a la región para reorganizar estratégicamente el territorio, y dentro de estos, algunos municipios de la sabana eran poblados de negros como San Onofre, Tolú, Coveñas, San Antero, entre otros. La colonización y el esclavismo los desplazarán de sus lugares sagrados y los convertirán en habitantes dependientes de sus nuevos hábitats. Afortunadamente su conocimiento ancestral no fue del todo arrasado, y el negro luchó todo el tiempo para mantener su legado cultural, mezclado con sus prácticas religiosas en medio de los procesos de aculturación española.

Hacia mediados del siglo XIX será abolida la esclavitud de una vez por todas y gracias a este acontecimiento, la comunidad afro tomará un nuevo respiro para seguir existiendo aún con la desafortunada discriminación de las otras culturas. Esto permitirá que sus prácticas coreomusicales sean menos satanizadas y excluidas de la sociedad y entren a hacer parte poco a poco de los festejos religiosos y sociales de la comunidad.

Aspectos como el sometimiento y la lucha para resistir y defenderse de los blancos probablemente dieron lugar a la unidad de negros e indígenas, quienes también tenían notables diferencias en un proceso de hibridación que daría como resultado muchas de las danzas zambas que hoy conocemos, como la cumbia, el porro y el fandango. Esta aproximación entre ambas culturas tardó mucho tiempo, y es bien cierto que negros e indígenas se excluyeron entre sí al principio, por razones naturales y culturales como el desplazamiento de sus territorios originales gracias a la esclavitud y el trabajo forzado a los que fueron sometidos por parte de los blancos. Esta crisis espacial y corporal engendró mucha prevención entre una y otra cultura, pese a las diferencias de lengua, religión, costumbres, color de piel, entre otros aspectos. La necesidad natural de afectividad, compañía y procreación darían como resultado a través del tiempo, el nacimiento de una nueva forma humana en la que los genes negros e indígenas protagonizarían un nuevo escenario de integración y

se adoptaron renovadas formas de celebrar e interpretar la vida y la muerte. Producto de estas manifestaciones espirituales, materiales e inmateriales, las nuevas poblaciones que habitarían nuestra región de Sucre y Córdoba darían lugar a una profunda mezcla de ritmos, tonadas, cantos y formas corporales que, de manera ininterrumpida, estarán presentes en la vida cotidiana de las personas con nuevas búsquedas y expresiones del folclor y la cultura regional.

Este tipo de integración sociocultural tendría más tarde como escenario las llamadas Rochelas, que son poblados o caseríos integrados por negros, blancos resistentes del poderío español e indígenas aún sobrevivientes. Estos grupos humanos tendrían en común el hecho de su situación social y territorial y se unirían por lazos culturales que los mantendrían sujetos a la religión católica impuesta, el idioma español y las formas de aculturación obligadas por los amos, como el vestuario, la alimentación, la vivienda, entre otras. En medio de este escenario tendrá lugar el mestizaje natural entre indígenas y blancos y aumentará también el cruce racial mulato, producto de esta mezcla entre negros y blancos.

De estas hibridaciones y cruces raciales no solo se dará lugar a un mestizaje de orden biológico, sino también a una profunda forma de vida en la que cada cuerpo será el portador de vivencias en las que de alguna u otra forma habrá algo de lo negro, blanco e indígena en cada persona, por lo cual hablar de raza pura sería un error. Muchas comunidades de los indígenas zenúes divididas en las grandes familias panzenúes, zenúfanas y finzenúes serían víctimas del desplazamiento generado por la captura de mano de obra y la persecución de sus tesoros y riquezas arqueológicas por parte de los blancos colonizadores. Un número considerable de habitantes del territorio de la sabana, golfo y serranía desplazado y gran parte de los grupos sobrevivientes huirían hacia el sur de la región, mientras que otros se resistirían al ataque mediante el sacrificio de sus propias vidas.

La zona comprendida entre los municipios de Palmito, Sampaés, Tuchín, Chirí, Chimá, serán territorios de gran resistencia y mantendrán una parte de su legado con la innegable pérdida de sus lenguas nativas y sus formas coreomusicales por la muerte de sus ancestros, quienes tenían esos saberes. Hoy es poco lo que queda de este legado, a excepción de sus formas demoscóficas como la vivienda, medicina natural, las artesanías, utensilios de trabajo, formas de cultivar la tierra, entre otros aspectos. La proximidad al mar, la modernización con sus carreteras, el comercio, los medios de comunicación, el sistema educativo y demás instrumentos del Estado terminarían por absorber el legado cultural de estos pueblos, sin reconocerlos en su diferencia multicultural.

Los indígenas también se sintieron en un principio desplazados, no solo por los

blancos, sino también por los negros, los cuales tuvieron que ocupar sus territorios para poder sobrevivir huyendo de los colonizadores y esclavistas.

También hubo resistencias blancas que se manifestaron en la desobediencia y ocultamiento para dejar de estar sometidos por la corona española. Estas comunidades blancas y criollas darían lugar en el tiempo a nuevos poblados donde el predominio de ojos azules, verdes y negros sería notorio, como también el dejó en la forma de hablar y celebrar. En estos pueblos de la sabana como Corozal, Sincé, Galeras, Betulia, Ovejas, entre otros, la facilidad para asimilar las costumbres europeas fue mucho más evidente, y de hecho, los grandes maestros que enseñaron música de forma académica se ubicaron especialmente en estos poblados. Más tarde se ampliaría la fuerte presencia de músicos y bailadores que tendrán lugar especial para enseñar las formas coreomusicales que hoy conocemos.

Por lo anterior, hablar de mestizaje sabanero, es hacer referencia a una profunda lucha por la supervivencia entre clases, razas, culturas y comunidades que muy seguramente vivirán procesos de aculturación, deculturación, endoculturación y transculturación; una especie de lugar para pérdidas y ganancias libres o impuestas; asimilaciones y acomodaciones a formas de vida libres u obligadas; hibridaciones voluntarias y condicionadas; matrimonios naturales y presionados para garantizar la existencia; sincretismos que darán lugar a nuevas formas culturales; uniones y divorcios entre culturas que muy seguramente aprenderán a través del tiempo a escucharse en medio de la diferencia.

Con lo anterior, se reafirma que nuestras bandas de viento y los ritmos y bailes que de ella se derivan han tenido que resistir la mirada política, económica, social, moral, religiosa, educativa y cultural de cada lugar donde han tenido presencia para asegurarse de su legado ancestral a través del tiempo. Lo profano y religioso será otro gran escenario en el que se prohibirá, por parte de la iglesia, ciertas prácticas de bailes y danzas. Lo vulgar y lo culto entrará en otro discurso de la moral del momento. Los tabúes frente al cuerpo y el ser que danza estarán en el ruedo.

Influencias americanas o indígenas

Toda la zona que comprende los municipios de Sampués, Palmito, Tuchín, San Andrés, Momil, Chimá, Chinú, Purísima, Morroa, Ovejas, Colosó, Chalán, entre otros, se caracterizará por un tipo de danza que tendrá el dejó propio de los indígenas y se manifestará en movimientos que dan la sensación de andanzas a ras de la tierra, con una cierta serenidad y fuerza espiritual que se refleja en la capacidad para reunirse a celebrar en grupo y el manejo respetuoso del permiso o cortejo para bailar. La confraternidad y el don de gentes apegada a sus valores y creencias

ancestrales son palpables en la humildad, actitud solidaria y prudente para entrar en lo festivo, presentes en danzas como el porro, la cumbia y el fandango con gran arraigo en esta región luego del mestizaje que las estructuró. Sin lugar a dudas, las sonoridades indígenas ayudarán a tejer un tipo de danza de poca marcación de cintura, con pasos menudos y con leves caídas de los hombros y la cabeza en señal de agradecimiento, y con la mirada redonda y cuidadosa que caracteriza al habitante de descendencia indígena, amante y respetuoso de la tierra, quien se asume como parte de ella y se establece territorialmente donde puede proveer lo necesario.

El indígena se reafirma a la tierra mientras baila, su punta de lanza va hacia el centro de esta en cada movimiento, y su forma de ritualizar la vida conversa con unas manos que se dirigen al cosmos de donde proviene la otra fuerza espiritual. Al bailar se le canta a la tierra, se acaricia el suelo y se pule el andar; cada paso, cada desplazamiento es una nueva senda que se fertiliza, por ello el danzar es una conexión ancestral que invita a producir y germinar la madre tierra. Mientras el indígena baila en sus mudanzas, sus pies van planos y las rodillas levemente dobladas a manera de trotecito. Por ello sus festejos y celebraciones están centrados en una gran parte en la fertilidad del suelo, el cambio de estaciones, el ciclo del cosmos y los factores climáticos. De ellos también se ha aprendido el calor y la compañía y el poder estar presente en la fiesta aun estando como observador. Del indígena nos viene la música aerófana o de instrumentos de aire, con sus cantos y palabras que danzan. De ellos se desprende una profunda tradición oral que marca la historia de cada cuerpo y de cada danza. Las tonadas de gaitas, pitos y demás sonoridades serán preponderantes para el rito festivo de los pueblos indígenas.

Influencias africanas o negras

Algunos poblados con fuerte presencia negra como San Onofre, Tolú, Coveñas, San Antero, Moñitos y San Bernardo -a orillas del mar- se caracterizarán por el predominio de grupos humanos que describen en su expresión corporal desplazamientos salteados, esguinces, cojeos, marcaciones de un andar rítmico que denota soltura y frescura, con la espontaneidad o naturalidad particular del negro que no espera con prudencia o formalidad el inicio del festejo que es parte de su acontecer cotidiano.

Para las comunidades afro, la danza es el reflejo de su hábitat, descrito de forma pintoresca como lugares de abundantes bosques y vegetación que se mezclan con extensos cuerpos de agua y barrancos que les sirven de escenario para su labor económica, social y cultural. El negro es animalesco en sus danzas; sus movimientos están centrados en el vientre, las caderas y cintura y se conjugan con contorsiones

y contracciones del pecho que invitan a soltar de forma cadenciosa la cabeza. Esa fuerza peculiar que caracteriza la danza negra está presente en su indiscutible naturaleza animal a la cual se orientan en sus búsquedas corporales, provocada por movimientos imitativos y réplicas de experiencias cotidianas de su relación con sus dioses. En el negro, el agua es el punto de conexión corporal, gracias a esta sus cuerpos son ondulantes y flexibles, llenos de contorsión y capacidad de adaptación a cualquier superficie. El agua lo filtra todo, por ello es innegable la gran capacidad de expansión de los cuerpos de los bailarines.

En la zona baja de los Montes de María hay una gran población que en su mayor parte es afro colombiana y ha mantenido el legado de la etnia negra con las formas musicales y dancísticas originales con sus cantos y tonadas básicas más representativas, especialmente los ‘fandangos de lengua’, el ‘bullerengue’, la ‘chalupa’, los ‘cantos de lumbalú’ y los ‘rosarios cantaos’. Estas expresiones, sin lugar a dudas, enriquecieron la práctica del repertorio de la música de bandas y por ende, los bailes que hoy se ejecutan con este acompañamiento musical.

Para el negro, el epicentro es el tambor y todo aquello que percuta. Su relación con la tierra es de igual forma percutiva como en sus danzas; casi siempre los pies están levantados de la tierra, casi nunca permanecen del todo planos y por lo regular sus rodillas se mantienen flexionadas para amortiguar y rebotar al bailar. De los negros queda el “bajeo” al bailar, expresado este como una especie de amortiguación de las rodillas que permite bailar durante largo tiempo sin cansancio. De allí que danzas como la cumbia, el porro, el fandango, la puya, el bullerengue y el mapalé tengan tal dinamismo y se caractericen por el pronunciado movimiento de cinturas. Al negro le caracterizará entonces su compenetración y repentismo corporal al bailar, libre de rigidez y marcado por la espontaneidad, donde lo percutivo será esencial.

Influencias europeas o blancas

Con la presencia de las comunidades blancas, especialmente de España, la cultura sabanera tendrá un gran aporte corporal que se manifestará en el contenido ceremonial y cortesano propio de los grupos sociales que se establecieron como criollos en esta zona de nuestro país; de estos, sin lugar a dudas, se aprenderán modales, ademanes, tratos y normas de comportamiento que serán impuestos en gran parte y muy seguramente incidirán en las danzas en menor o mayor proporción, pero estarán presentes. En municipios como Corozal, Sucre (Sucre), Sincé, Betulia, Galeras, Sincelejo, Sahagún, Cereté, Montería, etc, estarán concentrados grandes focos de descendientes blancos, y en la cultura corporal de estos encontraremos

formas danzarias que se centrarán en la elegancia de los brazos, la proyección del pecho y la postura horizontal de la cabeza. Sus desplazamientos serán cuadriculados y lineales y se fijarán en encuentros, saludos, pasamanos y valseos separados que, sin lugar a dudas, tendrán gran influencia en los bailes de la región, especialmente en el porro, la cumbia y el fandango que técnicamente tienen o asumen posturas de proyección con ciertos ademanes propios de la cultura corporal blanca, aprendidos desde la modernidad.

Danzas como la polka, la contradanza, la mazurca, la danza criolla, el vals y el minué serán ejecutados en muchas fiestas de la clase pudiente y se convertirán en referentes culturales de la corporeidad y esteticidad de los europeos. Las bandas de viento llegarán al territorio precisamente como necesidad de esta nueva clase para sentirse plena en sus gustos y costumbres. Los salones rectangulares de las viviendas de las clases gobernantes y acaudaladas serán testigos de esta fuerza coreomusical que intentará ponerse por encima de las costumbres y tradiciones de las comunidades negras e indígenas de las épocas anteriores, desde la Colonia hasta el momento republicano.

El vestuario será el otro gran aporte de esta cultura y se compartirá como derivación de la moral, las normas y valores de la época y como proceso de aculturación. Había que proteger o cubrir el cuerpo para evitar las provocaciones o tentaciones de la carne. La religión católica estará siempre vigilante de las buenas costumbres y formas de relación social de la comunidad. Las danzas asumirán por ello, vestimentas, accesorios, adornos, vestidos y atuendos propios de los blancos, caracterizados por las amplias y largas faldas, pollerines, miriñaques, blusas manga larga, cuellos altos o de escote, interiores largos o policías, etc; los hombres sus camisas de percheras, cuellos altos, chalecos, pantalones bien planchados, sombreros y calzados.

El porro, el fandango, la cumbia, el bullerengue, la puya y el mapalé, para esta época serán víctimas de persecuciones y rechazos por parte de las clases altas y la iglesia, quienes no vacilarán en catalogarlas de profanas, vulgares e inmorales por la no comprensión de esas formas culturales y corporales de estas comunidades, catalogándolas muchas veces de prácticas diabólicas o hechiceras.

En la cultura corporal blanca, la punta de lanza del cuerpo será el aire, y se reflejará en la construcción del ideal de un cuerpo que vuela, que se eleva por encima de lo terrenal y será sinónimo de poder, superioridad y grandeza. Esa profunda conexión con el cielo y las creencias religiosas que hablan de una vida más allá de la muerte, serán pilares para reafirmar la divinidad del cuerpo y el ideal de belleza de este. El uso del tacón y los zancos son una demostración de esa actitud de grandeza, y el nacimiento del ballet como danza corroborará este tipo de fijación, caracteriza-

do por el baile en puntas, alzadas, saltos y extensiones del cuerpo, en busca de una presencia corporal que levite o se suspenda sobre el aire.

Otras influencias

Estas manifestaciones fuertemente centradas en el sentir cosmológico de los negros, blancos e indígenas reciben influencias externas que se traducirán en formas de adaptaciones, asimilaciones, evoluciones y transformaciones con pérdidas y ganancias, debido a los cambios políticos, sociales y las concepciones sobre el desarrollo en cada época y generación, que a su paso incidirán en determinados hechos folclóricos, agregando, modificando o suprimiendo ciertas formas coreográficas que son en suma la estructura de cada expresión cultural. Una de las características principales de las músicas y las danzas regionales es que han sido transmitidas por vía oral de generación en generación, es decir, no han sido objeto de estudios académicos, sino que se han enseñado o difundido por el aprendizaje empírico que la experiencia misma les proporciona a las personas.

La presencia árabe - judía en la región tendrá gran importancia sobre todo por el comercio de telas y materias primas para poner en escena nuestras danzas. Nuestros pueblos crecerán, y la visión política de nuestros gobernantes tendrá a esta nueva cultura en el departamento de Córdoba, especialmente en Lorica, San Bernardo, Cereté, Montería y Sahagún, y en Sincelejo y demás pueblos de la sabana. La compra de tierras, el comercio, la venta de licores y la expansión agropecuaria darán a nuestras celebraciones un enorme giro pasando de lo comunitario a lo comercial y privado; nuestras fiestas caracterizadas por su arraigo y encuentro grupal se desprendrán de su cohesión social por el fuerte ingrediente de desarraigamiento que tendrán, gracias a la aparición de los equipos de sonido y los "pikós" y el condicionado auspicio de las celebraciones por parte de las licoreras y organizadores particulares que desplazarán los festejos comunales construidos con el aporte de todos.



Ilustración 10. Pedro Laza

Un momento será el gran apogeo de la

música caribeña gracias a los procesos de expansión de los latinos en Nueva York y las reacciones de los exiliados cubanos en el Caribe; por otro lado, el momento histórico del jazz y los ritmos que de forma orquestada reestructurarán sus presencias escénicas para entrar a otros mercados de la música con amplia intención de incidir en los repertorios de los salones de baile y fiestas populares. En nuestro caso, la cumbia, el porro y el fandango, por ejemplo, se orquestaron con grandes figuras como Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Pedro Laza y su orquesta, entre otros, y propusieron nuevos escenarios en las clases altas para la práctica de nuestras danzas. Nuestros bailes se toman los salones de los clubes y salones de fiesta.

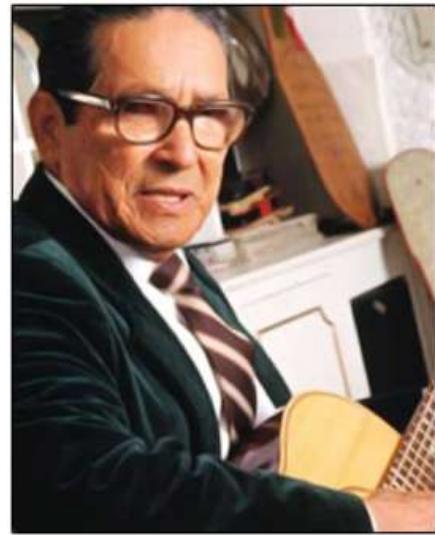


Ilustración 11. Lucho Bermúdez

Más tarde la llamada música sabanera, hija de estos movimientos o revoluciones musicales será el resultado de las inquietudes o pellizcos de nuestros maestros de la sabana para organizar agrupaciones que, con la reunión de los mejores, pudiera estar a la par de las grandes orquestas del momento. Así nacieron los Corraleros de Majagual, los Caporales del Magdalena, los Diablos del Ritmo, la Sonora Cordobesa, entre otras. Acumularán en sus repertorios nuestros ritmos tradicionales en un formato que tendrá instrumentos de los conjuntos de acordeón y bandas, de grupos folclóricos y de una orquesta clásica. Los bailes de salón se pondrán de moda y allí estará el porro, la cumbia, el fandango y otros aires como resultado de este proceso. Paralelo a ello, un gran movimiento de nuestras bandas seguirá luchando para estar dentro y no fuera de estas oportunidades. Los músicos entrarán a prepararse más y buscarán la forma de aprender las técnicas propias de cada instrumento sin descuidar la banda de viento.

Tendremos músicos que también por sus condiciones socioeconómicas se quedarán en las formas tradicionales de hacer la música local.



Ilustración 12. Los Corraleros de Majagual

Una nueva ola de la tecnología entrará a imperar en la región gracias a los Lp, cassetes, CD, DVD, USB y demás formas personales de reproducción musical. Las bandas de viento grabarán, pero estarán sujetas a ser desplazadas de sus interpretación en vivo, y por otro lado, la venta de sus producción sonora no será tan comercial por la resistencia de ciertas clases a su consumo, dada la fuerte demanda de las otras formas musicales anglosajonas y latinoamericanas que estarán de moda y tendrán mayores espacios en los medios de comunicación masiva. Las emisoras comunitarias contribuirán en algo con la difusión de este tipo de música, al igual que los canales locales aportarán en la programación de espacios para proyectar las danzas folclóricas regionales.

Estas son expresiones generadoras de valores intrínsecos, pues permiten a las comunidades reconocerse histórica y locativamente; además, fomentan el espíritu de convivencia y respeto en los procesos de diversidad multicultural e identidad. No obstante presentar rasgos en común, la cultura musical caribe colombiana carece de homogeneidad total, es decir, la riqueza y la cantidad de especies y patrones artísticos varían de una comunidad a otra.

A pesar de las transformaciones sociales de las últimas décadas, la influencia de los medios masivos de comunicación ha sido determinante en la divulgación de las

costumbres rurales. Gracias a los festivales, encuentros, concursos, conferencias, talleres, nuevas grabaciones fonográficas, documentales audiovisuales y escritos literarios, entre muchos, estas tradiciones se mantienen vigentes y paulatinamente van tomando posiciones relevantes en el contexto regional y nacional.

El fenómeno de las bandas de viento

Las bandas de viento que llegaron de Europa a nuestro territorio de forma directa e indirecta en el siglo XIX para interpretar marchas militares, vals, polcas, mazurcas, danzas y contradanzas de los bailes de salón de las clases altas que muy seguramente querían mantener el legado cultural y las tradiciones propias de sus parientes y antecesores. Estas expresiones musicales tuvieron como ejecutantes a una minoría de músicos académicos y populares que debieron aprender estas nuevas formas de interpretación de manera académica o de oído para estar sintonizados con los cambios del momento. La música selecta o clásica estaba al servicio de las clases pudientes de criollos o descendientes europeos y se hacía en vivo con las instrumentaciones básicas; sostenerlas no era nada fácil, pero para esas épocas existían maestros que lideraban estas exigentes organizaciones.



Ilustración 13. Banda de viento juvenil en desfile folclórico

Esta forma “exquisita” de música no tenía la aceptación o vibración emocional natural entre las clases populares porque sus escenarios eran los grandes salones de las casas de los señores potentados y aristócratas del momento. Sin embargo, la servidumbre o clase trabajadora que estaba a cargo de los oficios de estas familias,

tenía la oportunidad de escuchar, ver y aprender desde la observación este tipo de músicas y bailes. Algunas de estas formas pudieron ser transmitidas de manera clandestina entre sirvientes y fueron transformadas, al igual que la música y sus vestidos, a través del tiempo. Este fenómeno que denominamos sincretismo cultural fue notable en las transformaciones que se dieron especialmente en la música. Muchos ritmos de origen europeo perdieron sus bases esenciales al ser asumidos por nuevos grupos humanos, los cuales readaptaron o recrearon tales formas, acelerando o disminuyendo los mismos.

La presencia de músicos populares en las orquestas hará que se vuelvan atractivas las bandas que amenizaban estas fiestas sofisticadas; de esta manera y con los cambios de la época, las bandas de viento se trasladarán más tarde a los otros estratos sociales para engalanar las fiestas populares de las comunidades, especialmente los fandangos y festines entre vecinos y comunidades, casi siempre al aire libre.



Ilustración 14. Banda de El Guamo, Bolívar

Es importante resaltar la tensión que en algún momento se generó con la llegada de las bandas de viento al escenario de las celebraciones sociales. Muchos músicos del folclor se sintieron desplazados frente a esta naciente ola musical que amenazaba con escalar nuevos espacios por su sonoridad y contundencia sonora. Los grupos de pitos y gaitas tradicionales por lo regular tocaban por fiesta y se pagaba con trago y comida; en algunas ocasiones los dueños de las fiestas contrataban a estos conjuntos para que alegraran estos acontecimientos sociales. Este tipo de transición estuvo determinada por la necesidad de adaptarse a los nuevos cambios que la modernidad venía sugiriendo, pero, que sin lugar a dudas desplazarían las otras expresiones de la música regional como los conjuntos de pito y gaitas.

Sin embargo, una emergente generación de músicos de la región estará inquieta y sedienta de aprender las formas interpretativas de estos nuevos estilos de música, y algunos maestros foráneos y locales entrarán a preparar y conformar las nuevas bandas de viento que no solo estarán al servicio de las clases recatadas y acaudaladas, sino que también entrarán a hacer parte del escenario cultural de toda la comunidad. En este trance cultural se darán adaptaciones y transiciones especiales en las que muchos ritmos folclóricos de la sabana entrarán al repertorio interpretativo de las bandas de viento. Al inicio, este cambio parecerá extraño, pero será el argumento ideal para que estas incipientes agrupaciones logren calar en el corazón de las clases bajas de la sociedad. Estas acomodaciones estarán sujetas a la creatividad y gusto de los arreglistas y maestros que propondrán que las esencias de estos ritmos estén vigentes a través de aquellos instrumentos

Al parecer, no hay pueblo en esta región que no tenga un día especial en el calendario del año, en el cual festeje su santo patronal, la recolección de la cosecha o su fundación. Siempre lo festejan con alboradas, serenatas comunitarias, carreras a caballos, procesiones, corralejas, casetas y fandangos. Como estas fiestas se hacían regularmente a la intemperie con poca acústica, el acordeón y los pitos y tambores de los cañamilleros y gaiteros, se opacaban frente a una banda de viento, la cual, por lo regular, se conformaba entre quince y dieciocho músicos.

Las bandas de viento pierden su gran protagonismo en las ciudades populosas cuando se organizan las grandes orquestas o “sonoras”, las cuales le darán un vuelco al formato anterior, agregando nuevos instrumentos de cuerdas y electrónicos, los cuales revolucionarán el concepto de la música hasta la fecha. Nos referimos a mediados del siglo pasado cuando el boom de las orquestas entra a transformar todo lo que se encuentra en su camino, también como resultado indiscutible de las mismas transformaciones que engendró el jazz en los EEUU y gran parte de los países latinoamericanos, donde estas influyeron también en esta región, por la misma carga de poder que de por sí tenían las músicas arraigadas en nuestro Caribe.

La aceptación de las bandas de viento siempre ha sido fuerte en las clases populares, con cierta distancia, como es natural, con las nuevas generaciones que obviamente siempre tienden a estar apegadas a las nacientes expresiones de la contemporaneidad, lo “in” o la moda del momento. Para los pueblos más pequeños, la relevancia de una banda de viento sigue teniendo gran poder de convocatoria, mientras que en las ciudades capitales, la misma costumbre ha ido generando un estado de normalidad en el hecho de participar en las retretas o conciertos que de forma gratuita se ofrecen para amenizar determinada celebración.

Esta experiencia ha permitido que muchas bandas adapten sus repertorios no

solo a los ritmos que tradicionalmente ejecutan, como los porros, fandangos, puyas y cumbias, sino también a los ritmos de moda, como merengues, salsas, champetas y demás, como una especie de demostración de capacidades en otros, claro está, con el debido consentimiento del lugar donde se produce el festejo o celebración.

En este sentido, algunas bandas de viento tienen la capacidad de adaptarse a las nuevas circunstancias y preparan repertorios que satisfagan los diferentes gustos. Esta nueva ola, como le llaman algunos, también ha sido el resultado de la influencia de las nuevas generaciones de músicos que hacen parte de estas agrupaciones, quienes cargados de su jovialidad y espontaneidad buscan llegar a sus semejantes sin dejar de lado la riqueza de sus repertorios tradicionales.

En este mismo orden de ideas, la adaptabilidad de las bandas toca también el terreno de la disponibilidad económica de quienes requieren de sus servicios y contratan desde un combo hasta la banda completa para amenizar una fiesta, desfile o celebración. Dependiendo de la cantidad de personas se cobra el tipo de servicio; el mínimo de músicos por lo general es de 6 con los instrumentos básicos requeridos, como el bombo, el clarinete, los platillos, el redoblante, la trompeta y el bombardino. Estos combos son los llamados 6 por 20, debido a que hacen las veces de todo el grupo o banda. Si escuchamos una banda con esta calidad y un grupo de gaitas o pito, obviamente la sonoridad de la primera seguirá estando por encima de los otros y por ello seguramente será contratada.

Algunas bandas de viento de pueblos suelen bajar sus tarifas frente a las ofertas de trago, comida y atención que les brindan sus clientes, por lo cual aceptan prolongarse en el tiempo para el que han sido contratadas. Estas, por lo regular, tocan por tandas o turnos que regularmente duran de 6 a 8 temas dependiendo de la emoción y el trago. El uso del trago es una práctica cultural antiquísima que data de los tiempos de los abuelos “ñequeiros” o “guandoleros” quienes para resistir o mantenerse con energía tocando, debían acudir a esta forma de estimulación.



Ilustración 15. Banda 21 de Diciembre de Chalán

Una banda de viento no solo participa de los fandangos o ruedos espontáneos de las fiestas de los pueblos, sino de muchos otros acontecimientos, dependiendo de las necesidades de los clientes; puede estar en un desfile folclórico, en un quinceañero, en una parranda, en una procesión, en una discoteca, un acto solemne, una misa, etc., todo depende de los gustos y requerimientos. A cualquier hora están disponibles quienes hacen parte de estas agrupaciones, y llegan de forma directa al lugar del acontecimiento.

Instrumentos musicales de una banda de viento

Los instrumentos básicos de una banda de viento en la región de la sabana son los siguientes:

- Trompetas: 3
- Clarinetes: 3
- Bombardino: 1
- Barítono: 1
- Trombones: 2
- Tuba: 1
- Bombo: 1
- Redoblante o caja: 1
- Platillos: 1

Descripción general de los instrumentos para una banda de música de viento

El bombo (bimembranófono): El bombo es un instrumento de percusión que consiste en un tambor grande con una tablita o clave en la parte superior de este; el bombo se golpea con un mazo; cuando la banda ejecuta un porro ‘tapao’, el bombero siempre golpea el parche y con la otra mano tapa el golpe en el parche opuesto, de ahí el nombre de porro ‘tapao’; caso contrario ocurre cuando la banda interpreta un porro palitiao, el bombero en este caso golpea la clave que el bombo tiene en la parte superior y nunca golpea el parche.



Ilustración 16. El bombo.

El redoblante (bimembranófono): Llamado también caja. El redoblante es un tambor alargado con caja de madera, encargado de aumentar la vibración del bombo y adornarlo con “redobles”, cuyo sonido es más alto que el del tambor corriente.



Ilustración 17. El redoblante.

Los platillos (idiófono de choque): Los platillos son los encargados de darle el brillo a la pieza musical, entonando los sonidos agudos.



Ilustración 18. Los platillos.

El clarinete (aerófono): El clarinete es un instrumento “noble” por excelencia en la banda de viento; al momento del “discurso” de los clarinetes toda instrumentación baja su intensidad de sonido. Su sonido es agradable, y a tres voces semeja un torrente de voces tiernas que fluyen. Además, el clarinete es el único instrumento que alcanza las máximas notas agudas, y a la vez, las máximas graves.



Ilustración 19. El clarinete.

La trompeta (aerófono): Instrumento musical de viento, de la familia del metal, provisto de embocadura y de un tubo de perforación cilíndrico, ligeramente cónico en su extremo y terminado en un pabellón.



Ilustración 20. La trompeta.

El barítono (aerófono): es un instrumento de viento-metal. Es un tipo de bombardino.



Ilustración 21. El barítono.

El trombón (aerófono): Instrumento musical de viento, de la familia del metal, cuya característica es el uso de las varas corredoras.



Ilustración 22. El trombón.

El bombardino (aerófono): Perteneces a la familia de instrumentos musicales de viento, de metal, provisto de embocaduras y pistones. Por lo general, el bombardino tenor sustituye la voz humana cuando los temas no son cantados.



Ilustración 23. El bombardino.

La tuba (aerófono): Es un instrumento musical de viento, de cobre, de la familia de los bombardinos.



Ilustración 24. La tuba.

Principales festivales de bandas de música de viento

En la región de la sabanas de Sucre y del departamento de Córdoba se ha creado una serie de espacios en los cuales las bandas de viento tienen un lugar para demostrar sus destrezas y habilidades como compositoras e intérpretes de repertorios de porros tapaos, palitiaos, fandangos, puyas y cumbias.



Ilustración 25. Banda de músicos en el Festival del porro de San Pelayo, Córdoba

En estos espacios de concurso se muestran los avances y conservación de este patrimonio valioso para nuestra cultura. Entre los festivales más reconocidos en la sabana están los siguientes:

- Festival nacional de porro de San Pelayo , Córdoba (junio - julio)
- Encuentro nacional de bandas de Sincelejo (agosto)
- Festival del porro cantao en San Marcos (abril)
- Encuentro de bandas aficionadas de Chochó (junio)
- Festival de bandas folclóricas de Planeta Rica, Córdoba (mayo)

Grupos u organizaciones de danzas en el departamento de Córdoba

- Danzas Catalina, de Carrillo
- De la Universidad de Córdoba
- Las Aguadoras de San Pelayo
- Fundación Folclórica Renacer Sinuano, Montería
- Étnica Danza, de Cereté
- Funvizenú, de Chinú
- Casa de la Cultura, de Buenavista
- Manexca Proyección, de Montería
- De la Universidad del Sinú, de Montería
- Del Colegio de la Salle, de Montería

Coreógrafos destacados en el departamento de Córdoba

- Margarita Cantero Pérez
- Elaine Parra Martínez
- Tevison Díaz
- Esperanza Meza
- Rubiela Bedoya
- Josefa Mendoza
- El Guy Angulo
- Ligia Maura Salgado
- Ruby Castro
- Amaury Castellanos Petro
- Judith Bustos Figueroa
- Ingrid Pretelt
- Josefina Díaz Amarillo

- Idalberto Pulido
- José Pacheco
- Roberto Carlos Garcés
- Luis Miguel Monterrosa
- Octalino Parra

Grupos u organizaciones destacados en el departamento de Sucre

- Fundación Hijos de la Sierra Flor, de Sincelejo
- Grupo Mundo de Sueños, de Sincelejo
- Escuela de Danzas Pola Becté, de Sincelejo
- Fundación Semillas del Folclor, de Sincelejo
- Fundación Son Cañaveral, de Palmito
- CECAR
- Universidad de Sucre
- Encanto Sabanero
- Fundación Talento Sucreño
- Renacer, de Sincé
- Afrocumbé, de Sincé
- Son Candela, de Ovejas
- Mi Tierra Danza, de Corozal
- Ballet Folclórico, de Sincelejo
- Ritmo Caliente, de Sincelejo
- Fucfsa, de Corozal

Coreógrafos destacados en el departamento de Sucre

- Gustavo Atencio Bolaño
- Aleida Munive Casares

- Boris Ariza Arias
- Lucelys López Cruz
- Leonardo Ortega Villalba
- Javier Mercado Hernández
- Pedro Murillo González
- Hernando Vides Medina
- Oscar Jurado Izquierdo
- Shirley Dávila Ramírez
- Alberto Fúnez
- Jhon Riveros
- Ever Bueno Méndez
- Yesni Álvarez Padilla
- Berenice Urzola
- Luis Rodríguez Paternina
- Iván Arias
- Angélica Puerta
- Marina Ruíz
- Kevin Peralta Sierra
- Deirys Olivera Palencia

Principales expresiones coreomusicales derivadas de la música de bandas

El porro



Ilustración 26. Baile de porro. Yesni Álvarez y Javier Mercado

En cuanto al origen de la voz porro, según Valencia Salgado (1995), se conocen dos hipótesis principales: la de que proviene del porro, manduco con que se golpea el tambor o bombo y su acción o porrazo; Escalante (1954), afirma que esta acción es derivada de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba anteriormente. El porro es un ritmo musical folclórico que nació a comienzos del siglo pasado en la región que ocupan los departamentos de Córdoba y Sucre, en las orillas del Sinú y del San Jorge. Se ejecuta en compás de 2/4. Hay quienes lo consideran una forma musical derivada de la cumbia, uno de los ritmos y bailes emblemáticos de Colombia.

El porro es una melodía o aire musical de la Costa Atlántica, que identifica el folclor musical de la sabana en compañía del fandango y la cumbia.

Es imposible determinar con exactitud cuándo apareció el porro como melodía, pero hoy se acepta que no se origina en las bandas de música. Sin lugar a dudas se reconoce que la primera expresión musical se hizo a través de los sonidos vocálicos que se acompañaban con el roce o palmoteo de las manos, o con el golpeteo de los pies, aún más, podrían golpear con las manos cualquier parte de su cuerpo o la de su compañero de grupo, de esta manera marcaban, llevaban el ritmo o el compás de la melodía.

Luego, los antepasados comenzaron a utilizar algunos objetos naturales, tales como el tallo de la caña o de algunas plantas que eran huecas en su interior, como el papayo; les hacían varios orificios en su trayecto, la cabeza es hecha de cera de abeja y el tubito que viene a desempeñar las funciones de embocadura del instrumento es una pluma de pato o pavo; al soplar el tallo por la cabeza y al tapar con los dedos de las manos algunos de los orificios, ya se producían sonidos más melodiosos, más rítmicos, más agradables.

A estos instrumentos se les llaman gaitas, y dependiendo si tienen uno o varios huecos, se clasifican en hembra y macho. También las hay largas y cortas. Lo mismo sucedió con la percusión, ya con la mano o con algún objeto comenzaron a golpear un tronco de madera de coco, el cual fueron perfeccionando a través del tiempo. El mecanismo físico de golpear con la mano el instrumento musical se llama porrear y el objeto o mazo con que también se golpeaba se llama porra, de allí posiblemente el nombre del aire musical o melodía.

De lo anterior podemos concluir que las primeras interpretaciones “instrumentales” se hicieron a través de grupos de gaitas y de bailes cantaos afrocolombianos. Los instrumentos primitivos que eran fabricados inicialmente por negros e indios fueron reemplazados por trompetas, clarinetes, bombardinos, platillos y trombo-

nes, es decir, instrumentación metálica, de origen europeo. Esto se presentó a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, con la llegada de los italianos, franceses y alemanes a la región, atraídos por la riqueza ganadera y agrícola, y desde entonces se identifica como uno de los ritmos más hermosos del caribe colombiano, según lo afirma Lotero (1989).



Ilustración 27. Grupo Mundo de Sueños.

Fue así como decidieron adelantar las gestiones pertinentes para importar los instrumentos musicales que habían de reemplazar a los objetos rudimentarios que empleaban los nativos para la ejecución de su música festiva, iniciándose en esta forma el proceso de transición a los instrumentos modernos, de los cuales se valdría el porro en adelante para lograr el éxito que ha tenido desde entonces.

El fenómeno se produce luego que Agustín Mier, músico momposino radicado en El Carmen de Bolívar a mediados del siglo pasado, les entregara los primeros clarinetes a los integrantes de los conjuntos de gaita y pito atravesao que existían entonces, constituyéndose, desde ese momento, lo que se podría llamar las primeras bandas, y fundándose también las primeras escuelas de instrucción para el apren-

dizaje de la música, bajo el patrocinio de los europeos criollos adinerados, quienes facilitaron a los interesados todos los medios para ello, entregándoles a su vez las partituras de los valses y contradanzas de su predilección, lo cual les permitió a muchos carmeros convertirse en expertos de estos ritmos, y más tarde abundaron obras de esos dos géneros, de la autoría de músicos sobresalientes autóctonos.

El porro recibió así una dinámica, al tomar elementos artísticos presentes en las mazurkas, polkas, marchas y demás ritmos introducidos por los extranjeros a la Costa Atlántica. Al cabo de algún tiempo ya era conocido en el resto del litoral, adonde fue llevado por las bandas de música de viento de El Carmen, que iban a tocar en las fiestas de corralejas y otros actos populares que se celebraban en aquellos tiempos en distintos lugares de la Costa Atlántica.

Por ello no es casualidad que Lucho Bermúdez, nacido en El Carmen de Bolívar, fuera la figura más representativa del porro sabanero, a quien correspondiera el compromiso histórico de enaltecerlo y hacerlo conocer de todo el país, y luego sacarlo de su entorno, para regalárselo al mundo entero.

El porro hace parte de los bailes sociales y de salón que se desarrollan en el marco de las celebraciones de las familias y comunidades de los pueblos del Caribe y la sabana en especial. Su incursión se da desde la plaza hasta los salones de baile y, con notables adaptaciones es un baile que bien supo adaptarse a los gustos y necesidades de la gente. Si bien tradicionalmente era ejecutado con el conjunto de gaita o de pito como un ritmo hermano de la cumbia, en su esencia es de pies arrastrados y movimientos pausados de la cintura. Probablemente los golpes de tambor y los cantos marcan la diferencia con la cumbia. Cuando pasa a la estructura de la danza de viento, este nuevo porro se enriquece con algunas transformaciones que los coreógrafos y folcloristas definirán como estructura general de este. En el salón, el porro es un baile agarrado y semiagarrado con paso de valseo; en la plaza pública es un baile de pareja suelta que avanza de forma permanente contrario a las manecillas del reloj y se acompaña de un manojo de velas para alumbrar el sitio de reunión que, por lo regular, es de terreno no pulido o de tierra, a diferencia del salón de baile donde hay iluminación eléctrica.

Tradicionalmente, el porro hace parte de los festejos populares como corralejas, festividades y fandangos, de allí su gran popularidad en las clases de estratos más bajos. Vale la pena decir, que en las últimas décadas del siglo pasado y principios de este, este baile ha logrado gran aceptación en las clases medias y altas de la región, siendo uno de los ritmos más solicitados a los ejecutantes en los grandes salones y fiestas de la clase pudiente. Parte de este gran logro ha sido gracias a la popularidad y difusión que se ha hecho de este a través de los medios y emisoras y en los

festivales más importantes de la región. La orquestación del porro ayudó mucho a abrirse a otros sectores y a saborear su esencia desde las bandas de viento. Una nueva generación de músicos e intérpretes ha hecho grandes contribuciones a este propósito con maestros como Miguel Emiro Naranjo, Armando Contreras, Dairo Meza, Victoriano Valencia, Juancho Nieves, Juancho Torres, entre otros, quienes desde distintos formatos de la música han vuelto a popularizar el porro.

El porro como baile es de carácter recreativo, dado que quienes lo ejecutan lo hacen para divertirse y congregarse con otras personas. Su fin está predeterminado por el disfrute y deleite de quienes departen. Como representación de danza escénica también posee un fin de entretenimiento y diversión conjugado con una danza de pareja mixta que puede bailar suelta, agarrada o semiagarrada dependiendo del lugar y la ocasión.

Es un baile de temática amorosa, de cortejo, socio afectividad y seducción en el que el hombre le galantea a la mujer para hacer una nueva amistad, enamorarla o construir nexos que van desde una amistad hasta el vínculo de pareja. Hoy, se baila para pasarlo bien, no importando tanto quien sea la pareja; lo principal es que haya empatía y ganas de bailar. Los protocolos han ido evolucionando y poco a poco se entra a hacer parte de una danza en la que lo más importante es la informalidad y el deseo de bailar sin protocolos, e incluso no se requiere como requisito ser un experto en el baile.

En el porro la mujer usa las velas para las ruedas de fandango, y en algunas ocasiones como manifestación de la tradicionalidad para no perder su esencia. Ello permite explicar cómo habiendo fluido eléctrico aún se baila con velas. Ello quiere decir que ha cambiado su funcionalidad y se pasa de ser un elemento para alumbrar, a un objeto necesario para ritualizar la ejecución de la danza. Pero también para ser usado como defensa ante el asedio de los hombres que intentan sobreponerse con el contacto físico y galanteo con la pareja, ante el cual esta responde con quemones y pringos de vela con quien la pretenda.

Como baile de pareja, es importante señalar que esta tradición viene de una época de muchos tabúes y prohibiciones de carácter moral, que sugerían el rigor de la mujer en la distancia que esta debía conservar frente al hombre, por lo cual debía mantenerse al margen de este, siendo serena y respetuosa con él, para exigir de igual forma esta respuesta.

Como baile social, el porro es un ritmo que es festivo y alegre, y por lo general invita al guapirreo (grito) y corrincho (alegría) de quienes lo ejecutan, sin caer en el desorden. Es difícil no gritar un “guepaje” mientras se baila o cuando inicia un

porro; esta práctica es propia de los bailes de negros quienes mantienen este tipo de expresiones populares.

Como rito social recreativo, el porro se desarrolla en espacios amplios con la integración de muchas parejas de forma independiente, por lo cual es muy popular y se adapta a los ejecutantes. Por lo regular se suele cambiar de varias parejas durante una celebración, dependiendo del tipo de personas y circunstancias que acompañan el evento.

Clase de composición: El porro se puede clasificar como una composición popular, pues es el resultado de la simbiosis de tres culturas diferentes que dan como resultado una expresión musical.

Tipo de composición: Generalmente es una composición mixta.

Marco: Estos ritmos se enmarcan en las fiestas patronales de cada pueblo y en las fiestas populares.

Se utilizan los mismos instrumentos musicales de la banda al ejecutar el fandango. Este ritmo autóctono se origina a partir de los ritmos más antiguos o primitivos. Según los golpes que se le den al bombo, se escucha un porro palitiao o un porro tapao.

Su origen popular es indudable, los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que la gente del pueblo organizaba al aire libre. Eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Representaban un gran acontecimiento; las fiestas, además de brindar esparcimiento en medio de duros trabajos y precarias condiciones de vida, proporcionaban a los campesinos y esclavos un medio para vivir algo propio, algo surgido de sí mismos y regocijarse en ello sin medida.

Fortich,(1994), afirma que el origen del porro tiene sus raíces en la época pre-colombina, al inicio de los grupos de gaiteros de origen indígena, que más tarde se fortaleció por el ritmo africano. La evolución ayudó al desarrollo y aparición de las bandas de viento de carácter militar, las cuales introdujeron todos los instrumentos de viento utilizados en Europa como son: trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba, utilizados en el siglo XIX. Otros autores como Valencia Salgado (1995), afirman que su fuente creativa está en los ritmos de origen africano, los cuales dieron origen al baile cantado. En un inicio el porro también se tocó sólo con tambores acompañado de palmas y cantos, al igual que con gaitas y pito atravesado.

Analizando el porro de manera organizada, se puede decir que este alcanzó una amplia difusión nacional e internacional en las décadas de 1940 a 1970 gracias a

agrupaciones como las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Billos Caracas Boys, la Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros (que no eran de San Pelayo), entre otras, contándose este ritmo como uno de los más apetecidos, siendo parte integral de las salas de bailes de los principales clubes de ciudades en Colombia y en varios países latinoamericanos. En la década de 1990, el porro perdió la popularidad nacional que había adquirido, y su influencia actual está circunscrita a zonas geográficas, círculos de aficionados y cultores en diferentes partes de nuestro país y el mundo. Actualmente prevalecen los dos tipos de agrupaciones que lo interpretan: bandas y orquestas. La mayoría de las bandas están localizadas en la región Caribe colombiana, aunque también existen bandas de otras zonas de Colombia, e inclusive de otros países.

Existen dos de las modalidades o formas interpretativas del porro que, a juicio de muchos, obedecen más al tipo de arreglo que hicieran algunos músicos, pero que conservan rítmicamente la misma estructura musical. Para el caso de la danza, muchos coreógrafos están de acuerdo con la posibilidad de darle a cada estructura musical una propuesta coreográfica que lo defina, sin que ello lo aleje de su esencia. De igual forma se aclara que en el departamento de Córdoba se dan algunas pequeñas variaciones de los movimientos a diferencia del departamento de Sucre, producto de la manera como se han interpretado estos aires musicales.

Modalidades del porro

Porro palitiao



Ilustración 28. Shirley Dávila y Frank Navarro. Egresados de la Corporación Universitaria del Caribe.

El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, toma su nombre según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toma el rol protagónico.

También llamado porro bajero o porro pelayero. Su origen es más campesino y repentista, irrigado de las improvisaciones y destrezas especiales de los músicos. Su desarrollo más amplio se ha proyectado hacia el departamento de Córdoba y suele ser más anecdótico y pintoresco en sus letras y musicalidad. Como estructura coreográfica se rige por las formas musicales que lo definen, con la característica de ser más suelto y libre en sus interpretaciones. Es muy probable que la estructura que propone este porro haya tenido la influencia de músicos de la época que se dedicaron a estructurar nuevos arreglos donde la influencia de los bailes de salón pudo dejar una huella con la introducción o danza introductoria y el diálogo. Se admite que por influencia de algún músico cubano este tipo de porro pudo recibir los aportes de los bailes de la época, los cuales tenían en su estructura esta clase de divisiones por ser de carácter social. En estos había una invitación o entrada de los bailadores, un inicio de saludos y ademanes y el desarrollo de la parte central de baile con el remate de una despedida o agradecimiento a la dama por bailar. Esta estructura se originó desde lo musical y fueron los coreógrafos los encargados de adaptar estas composiciones.

El porro “palitiao” se encuentra estructurado por cuatro partes o secciones: danza, porro, “bozá”, danza. Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y a sus dos partes principales.

La sección porro se identifica por estar dominada por el sonido de la trompeta, y la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete, y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla (el palitiao).

Estos elementos característicos del porro “palitiao” no están presentes siempre en todos los temas. María Varilla, por ejemplo, que se ha llamado el himno de Córdoba, no posee las danzas de entrada y final. Igualmente El Gavilán Garrapatero, Soy Pelayero y la Mona Carolina carecen de la danza inicial, lo contrario de un porro “tapao” como Roque Guzmán, que cuenta con las danzas a su inicio y final, sin que por ello sea uno “palitiao”.

A juicio de muchos coreógrafos, este porro corresponde en su esencia práctica al que se ejecuta en la rueda de fandango, es decir a este de tipo campesino que mantiene su carácter mixto y de pareja separada. Este rito danzario es el que se ha querido representar como manifestación de esta danza como espacio abierto y popular. La manera de ejecutarlo es más frontal para el caso de los cordobeses, con notables avances y movimientos de la cadera a ras de tierra. Se conserva en este el bajeo o dejó propio de los bailadores para no cansarse.

Estructura general del porro palitiao

Este tipo de porro sugiere cuatro divisiones que, a juicio particular, deberían traducirse en cinco, dada la práctica del mismo. Siendo el diálogo, el nexo y la bozá, repetitivos en su estructura no menos de dos veces, acompañados de una introducción que al final se repite, haciendo las veces de despedida o conclusión.

Introducción o danza introductoria

El porro palitiao o pelayero, se inicia con ocho compases de danza que los viejos pelayeros llaman introducción; melódica y rítmicamente esta parte se parece mucho a un danzón (se dice que el primer director de banda en el Sinú fue un cubano).

La primera se asemeja a la música europea que bailaban las clases altas. Este danzón no lo baila el pueblo y, mientras suena, los bailarines alistan sus velas.

En esta parte, los parejos invitan a las parejas al baile y les entregan a estas un manojo de velas de acuerdo con la tradición. Es una especie de danzón introductorio en el que, a manera de marcha elegante, los bailarines se toman en el escenario e inician el cortejo. Es el encuentro de hombres y mujeres para dar inicio a la danza. En esta introducción todos los instrumentos entran a sonar, unos para llevar la parte melódica y otros para armonizar y llevar el ritmo.

Diálogo o conversatorio

Después de estos ocho compases surge lo que llamamos contrapunteo o diálogo musical entre los instrumentos de voces agudas y graves, las trompetas preguntan y los bombardinos y trombones responden. La segunda parte responde a las exigencias del bombo o tambora, instrumento que impone el ritmo africano, que lo influye y lo domina.

En esta parte de la danza los bailarines describen un valseo lateral de parejas sueltas en el que hombres y mujeres se encuentran, describiendo líneas, desplazamientos laterales, horizontales, cuadros y remolinetes; como su nombre lo indica, es una conversación corporal a dos tiempos en la que se juega a coquetearse y mirarse. Así como la música conversa, los bailarines también dialogan entre sí corporalmente. Cada tema musical, por lo regular, tiene dos conversatorios.

Nexo preparatorio o aviso

Es el momento de los encuentros verticales o desplantes entre hombres y muje-

res para prepararse para la bozá o sabrosura del baile; se describen acercamientos del hombre hacia la mujer, retándola y se sostienen pequeños momentos de congelados del hombre frente a la mujer para persuadirla al bailar. Se repite normalmente dos veces dentro de una composición musical.

Bozá o gustadera

Esta parte se interrumpe con la presencia de los clarinetes que hacen su intervención con la bozá o gustadera; aquí los clarinetes son dominantes, ofrecen un recital, mientras los bombardinos armonizan improvisando acordes sin salirse del tema. En la cuarta parte, los clarinetes dan su recital, nos recuerda el añorante canto de las gaitas indígenas. Este ritmo es instrumental, por lo tanto, no incluye letra.

“Boza” significa bozal, lazo que amarra. Es en esta parte donde el porro pelayero se decanta totalmente. Dicen los pelayeros: “Se amarra el ritmo”. Precisamente en esta parte el bombero deja de golpear el parche de su instrumento para repiquetear en uno de los laterales, o en la tablita que está encima del bombo; ese golpecito se llama paliteo, de ahí el nombre de porro palitiao. El redoblante y los platillos en este instante llevan el compás, como tratando de copiar onomatopéicamente brisas, roces de hojas secas. Al finalizar esta parte se llega nuevamente a la introducción y se repite la obra. Esta modalidad de porro termina con la misma danza inicial.

Como parte de la danza es el eje central de la misma y se describe ya no con valseos, sino con la marcación tradicional del porro antiguo de gaita, en la que se marca la cintura de forma lateral sin acento de izquierda a derecha y se arrastran los pies a ras de tierra con leve flexión de las rodillas. Tanto para el hombre como para la mujer, se desarrolla esta misma forma. En este momento se describen desplazamientos circulares y persecuciones del hombre a la mujer en forma de coqueteos y careos con leves quemones de las velas al rostro del parejo. Los clarinetes son, por lo general, los que marcan la melodía en esta parte y acentúa en la cintura de los bailarines. Es la “gustadera” porque hay mayor libertad para describir algunos pasos por los bailarines. Esta se repite por lo regular dos veces en la danza.

La conclusión o cierre del porro

De la misma forma que inicia la parte musical, así culmina la interpretación. Es el momento en el que los bailarines cierran el cortejo con sus parejas y las despiden con una venia o saludo, y con la devolución de las velas por parte de la mujer al hombre o la abuela para el planchado, si estas se han acabado convertidas en “cabos”. También se hace a manera de marcha elegante y erguida y con cierta de-

mostración de gratitud y reverencia entre los bailarines. El cierre es una pausa para volver a empezar en la rueda de fandango esperando el cambio rítmico de la banda. Aquí se demuestra el tipo de relación de la pareja.

Porros palitiaos más conocidos e interpretados

Entre los porros palitiaos más reconocidos en la región podemos citar los siguientes:

- María Varilla, del folclor
- El Binde, Alejandro Ramírez
- Río Sinú, 19 Marzo de Laguneta
- El Pirigallo, Armando Contreras
- La Lorenza, del folclor
- Soy Pelayero, del folclor
- Viejas Costumbres, Armando Contreras
- La Mona Carolina, Alejandro Ramírez
- Río San Jorge,
- Mochila, Dairo Meza
- Malala, Victoriano Valencia

Coreografía básica

La coreografía básica está centrada en un baile de carácter social abierto y basado en la rueda del fandango. Se propone para su desarrollo, el predominio del círculo como figura esencial y desplazamientos dinámicos en los que hay cruces, espaldas, careos, persecusiones, saludos, quemones, coqueteos, faldeos y encuentros.

En una coreografía básica de un porro palitiao podemos encontrar las siguientes partes:

- 1. Invitación:** entrada del hombre para invitar a la mujer a la rueda del fandango. Esta termina con el saludo y entrega de la vela con leve flexión de rodillas.
- 2. Coqueteo o careo:** una vez entregada la vela a la pareja, se inicia el coqueteo o

saludo de miradas entre ambos como punto de socialización inicial.

3. **Juego de avance:** el parejo va detrás o al lado de la pareja en actitud de búsqueda e integración corporal cercana.
4. **Velazo:** cuando la pareja siente asedio o mucha proximidad del hombre a su rostro, esta acude de forma jocosa a un “velazo” o amague para dejarle caer un chorro de vela al parejo en el cuerpo y espantararlo.
5. **Espaldas:** momento de miradas con cuerpos opuestos como pare en la rueda dándose la espalda respectivamente.
6. **Perseguida:** el parejo insiste en jugar con la pareja y la sigue de forma permanente sin perderle un paso.
7. **Postura del sombrero a la pareja:** suele ser un acto lanzado el ponerle el sombrero a la pareja para cortejarla con la opción de que esta lo deje o no sobre su cabeza dependiendo de su empatía con el pretendiente.
8. **Saludos:** son formas de jugar con el público por parte de la pareja usando su falda y su sombrero.
9. **Zig – zag:** es una forma de persecución del hombre a la mujer alternando su entrada, mientras el uno entra, el otro sale, evadiéndose.
10. **Remolinetes:** son giros en su eje por parte de la mujer para dispersar al parejo.
11. **Arrastrada con sombrero:** es un leve acercamiento del hombre a la pareja llevando en su mano el sombrero e intentando abrazarla con este en actitud de avance.
12. **Despedida o salida:** es el espacio de agradecimiento del parejo hacia la pareja con cortejo.

El vestuario

Vestuario de la mujer: en el caso de la mujer, en las regiones de Sucre y Córdoba, predominan varios tipos de vestido: por un lado está la camisola de escote cuadrado alto, y por otro, la de cuello de bandeja o escotada amplia; la primera con puño y la segunda sin puño; ambas encajadas. Se utiliza la falda de corte canesú, herencia también de la cultura europea, la cual está fabricada con dos sallas estampadas y una arandela del mismo color del canesú. También se baila con faldas de faja normal y de un solo color. La mujer porta cotizas o abuelitas de lona negra, planas, dada la irregularidad del terreno en el que se suelen hacer las ruedas de fan-

dango. Suelen ataviarse con flores de la región en la cabeza como bonches, cayenas o corales. Con el tiempo estas se han reemplazado por flores artificiales, tocados, peinetas o binchas. De acuerdo con el gusto, bailan con el cabello recogido o suelto. Por el calor de la región es más normal verlo recogido. Portan collares, candongas o argollas en sus orejas. Usan enaguas, pollerines o polleritas para proteger su interior. Las telas que se usan son livianas y frescas por las condiciones climáticas. Las bailadoras llevan velas como elemento tradicional para alumbrar el sitio de reunión al bailar.

Vestuario del hombre: este suele ser de camisa de cuello de cura con pechera estilo europeo, color blanco o pastel o de cuello normal sin pechera y con puño abotonado. El pantalón de pasadores con cinturón es una de las posibilidades o el de sujetadores con faja y elástico. Los colores más predominantes son el blanco, el caquis, marrón, negro o beige. Se porta el sombrero vueltao como elemento de la resistencia indígena y símbolo regional. Se lleva en algunos casos la mochila de fique de colores, fajas o cinturones y el infaltable pañuelo “raboegallo” en el cuello. De acuerdo con la usanza campesina, en algunos lugares portan la vaina o cubierta con machete, pero en el caso de nuestro vestido dominguero no es muy bien visto este tipo de elementos para el bailador joven. El calzado tradicional es la abarca “tres puntá” de cuero.

Porro tapao o sabanero



Ilustración 29. Porro tapao. Ingris Royero y Jair Alba

Otra forma del porro es el “tapao”, sabanero o sucreño por ser originario de estas sabanas, y se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, y carece de la sección “bozá”. Este se caracteriza por ser urbano, de arreglos fijos y determinantes y admite el baile de parejas cogidas o agarradas, puede ser cantado. Según la historia nace en las sabanas de Sucre, en la zona del San Jorge, Caimito, San Marcos. Se dice que de

esos lugares procede el porro tapao.

El porro tapao es más estructurado, y a diferencia del palitao que tiene muchas improvisaciones, es un porro que se puede llevar a una partitura. Es respetuoso de la estructura y se ejecuta esencialmente en los salones. Los porros más reconocidos de la región son interpretados esencialmente en las fiestas tradicionales de salón, en las casetas y ruedas de fandango. Muchas orquestas lo han posicionado especialmente en los clubes y salones de la clase adinerada.

El porro tapao inicia por lo general con las trompetas, las cuales establecen un diálogo con los bombardinos; en el intermedio hay una parte donde aparecen los clarinetes. El porro se vuelve a repetir pero con las mismas partes; el bombero no deja de tocar el parche del bombo, por un lado lo golpea y por el otro lo tapa con la mano y amortigua el golpe. Por eso se llama tapao.

Se diferencia en este sentido del palitao porque este no tiene introducción o danza de entrada y es poco centrado en la bozá como parte esencial. Predomina el diálogo de instrumentos como estructura principal, lo cual da lugar a una danza en la que el paso básico es el valseo lateral, frontal y circular. En este tipo de baile, la relación de pareja está determinada por una entrada, en la que se invita de forma inmediata a la pareja para bailar sin la corte o cortejo de entrada. Cuando se baila en el salón no se llevan velas, salvo en la rueda de fandango. Este porro es más fluido en su ejecución y casi siempre utiliza los careos y saludos entre la pareja como norma social.

Algunas precisiones coreográficas

En su desarrollo coreográfico, esta variante del porro se propone más desde el uso del salón de baile como epicentro, abandonando el espacio abierto para convertirse en otra posibilidad desde el contacto físico y la confianza entre bailadores. Lo anterior no quiere decir que como porro no se ejecute en la rueda de fandango, sino que se hace alusión a su proyección especialmente en los salones de baile. La manera como transcurre un porro en la rueda de fandango es algo diferente a lo que ocurre cuando este se escenifica desde el salón de baile; en la rueda hay avance permanente necesario para no estancar el proceso; en el salón hay permanencia en un mismo sitio para no desplazar a los bailadores vecinos; en la rueda, el piso casi siempre es irregular, mientras que en el salón es más cómodo; en la rueda hay uso de la vela para alumbrar, en cambio en el salón hay luz eléctrica, por lo cual se vuelve innecesario y por otro lado para no dañar el piso; en la rueda la banda está en el centro, y en el salón, el grupo musical se ubica en un extremo o en una tari-

ma lateral; es normal usar sombrero en la rueda, mientras que en el salón el portar sombrero se vuelve algo descortés; el calzado en el ruedo es plano, a diferencia del salón donde suele ser de tacón; en el salón, el porro tapao suele ser semiagarrado o agarrado y suelto, caso difícil en la rueda donde es necesario movilizarse en pareja suelta para no chocar; en la rueda, la muchedumbre es amplia e impredecible, en el salón es controlable y fácil saber quién está; en los salones no solo tocan bandas, también son notorias las orquestas, caso que es difícil en una rueda sin la presencia de la banda de viento.

Los anteriores factores nos dicen que es la misma cotidianidad la que nos ha permitido construir nuevas formas de proyectar la danza de acuerdo con las posibilidades que ofrece el entorno. Las ciudades, sin lugar a dudas, han asumido más el porro tapao por la forma cómo encaja en la contemporaneidad, acudiendo a los elementos que actualmente se usan en materia de vestuario, parafernalia y locación.

Al momento de empezar este tipo de porro, por lo regular las parejas ya van organizadas con sus parejos o en ocasiones se cortejan cuando no se conocen. Normalmente un parejo saca a una pareja a bailar y lo suelen hacer inicialmente agarrados, luego cuando el calor empieza a tomarse los cuerpos, suelen soltarse y conectarse solo con una mano o con agarradas distantes. El paso normal de este porro es el valseo lateral suspendido por los brazos, siendo el hombre quien sostiene los brazos de la mujer y ella es la encargada de poner los límites de los cuerpos en cuanto a proximidad. Es normal que haya gritos y guapirreos en este tipo de celebración y que los brazos suelan estar levantados al bailar en momentos, por el tema de la respiración y por la necesidad de ventilar el cuerpo.

Porros tapaos más conocidos

Entre los porros tapaos más conocidos están:

- Fiesta en Corraleja, Rubén Salcedo
- El Sincejano, José Tarcila Ricardo
- El Toro Negro, Danuil Montes
- El Culebro, Pello Torres
- El Toro Balay, Julio Fontalvo
- Noches Corozaleras, Pedro Salcedo
- El Arrancateta, Armando Contreras
- Soy Sinceano, Fernando Iriarte
- Mata e Caña, Eliseo García

- Ayapel
- San Carlos
- Seis de Enero, Victoriano Valencia

Vestuario del porro de salón

Vestuario de la mujer: Las mujeres usan vestidos largos de salón, maxis o enterizos, por lo regular sin mangas y escotados, debido al clima. Es el vestido de la dama que va al salón de baile y porta calzado de medio tacón. Suelen usar tonos pastel y se organizan el cabello con moños altos o copetes decorados con algún objeto especial. Llevan collares, aretes, pulseras y portan abanicos en sus manos contra el calor. No hay uso de la vela ni flores por parte de la mujer.

Vestuario del hombre: los hombres llevan sus pantalones clásicos de color blanco, negro o pastel y sus camisas pueden ser guayaberas, de cuello normal o cuello de cura, también. Son camisas elegantes con o sin puño. No portan pañuelo en el cuello, lo llevan en el bolsillo para ofrecerlo a la dama. El sombrero es secundario en esta escenificación, no es obligatorio en su ejecución dado que en los salones se vuelve disfuncional este elemento. El calzado es más cerrado y las camisas pueden ir encajadas o por fuera.

El fandango



Ilustración 30. Fandango. Grupo de danzas Fundación Hijos de la Sierra Flor (Pola Becté)

La trata de negros que tuvo lugar en el siglo XVIII trasladó a América manifestaciones culturales africanas que se adaptaron y evolucionaron. En la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada de las bandas de música, ellas introducen en su repertorio creaciones populares de ancestros negroides, con lo que se perdió la vocalización.

Para estudiar el fandango, y todos aquellos cantos derivados del mismo a que nos hemos referido, conviene efectuar una clasificación de estos cantos, de acuerdo con su aparición histórica. Y así tendremos:

1. En primer lugar los fandangos de tipo comarcal o local.
2. Después, fandangos que se transformaron en un estilo de flamenco específico.
3. Finalmente fandangos de creación personal o artística.



**Ilustración 31. Grupo Son Cañaveral,
Palmito, Sucre**

El fandango local, con un arquetipo muy propio, fue inicialmente producto de la transculturación, consecuencia de la conquista y forma expresiva de antiquísimas costumbres; se convierte en las sabanas y en el Sinú en la celebración de Pascua

en todas las poblaciones, que en principio parecieron profanos a los sacerdotes y prelados de la Iglesia.

El fandango-danza es la expresión coreográfica más vigente y tradicional en una zona que abarca los departamentos de Córdoba y Sucre. La danza es un círculo formado por parejas que giran en torno a las bandas de música y en sentido contrario al de las agujas del reloj. Aquí la mujer desliza los pies al compás del ritmo y sus caderas se mueven con suavidad a derecha e izquierda. Con la mano izquierda levanta un extremo de la falda y la mueve en hermoso oleaje hacia delante, atrás y arriba, construyendo un simbolismo que está por descifrarse. Su rostro altivo es iluminado por un manojo de espermas atadas con un pañuelo que levanta en su mano derecha. El hombre tiene más libertades y puede doblar las corvas, levantar los pies y golpear el suelo con la mano y el pie derechos. Se quita su sombrero “vueliao”, aírea a la mujer, se le adelanta, con el sombrero sacude el piso, lo tira, recoge y pone en la cabeza de ella. Esta danza nocturna se realiza en las plazas públicas y le da el nombre al jolgorio popular tanto como al lugar.

El fandango en sus principios era acompañado por un conjunto de gaita con sus respectivos tambores y maracas; luego de la colonización estos instrumentos fueron remplazados por los de las bandas de música.

El fandango en las sabanas del Sinú es ritmo, danza o baile y sitio donde se baila alrededor de la banda de músicos, con velas para alumbrar la plaza y la rueda, costumbre que ha quedado desde los tiempos en los cuales no había luz artificial.

Clase de composición: El fandango se puede clasificar como una composición popular, pues es el resultado de la simbiosis de tres culturas diferentes que dan como resultado una expresión musical.

Tipo de composición: Generalmente es una composición instrumental.

Marco: estos ritmos se enmarcan en principio en composiciones musicales para los días de Pascua, de Navidad hasta la fecha de Reyes. Luego pasaron a ser interpretados en las fiestas patronales de cada pueblo y en las fiestas populares.

La palabra fandango es de origen desconocido, parece que proviniera del portugués Fando, canción y baile popular de esta región. En España hay un aire musical en compás de $\frac{3}{4}$, de movimientos vivos y suele acompañarse con guitarras y castañuelas, muy usual en una danza española denominada Fandango o Fandanguillo. También se le da este nombre al tañido y coplas con que se acompaña el fandango español.

La adopción del nombre de fandango por esta danza caribeña se debe probablemente a los relatos de cronistas que, muy seguramente compararon las prácticas de los grupos de negros que bailaban de una forma organizada, similar a los andaluces y le asignaron esta denominación por tal parecido con esas costumbres. En el común de la gente se fue volviendo reiterativo el nombre y así quedó plasmado en el inconsciente colectivo.

En Colombia, región Caribe, subzona del Sinú y las sabanas de Sucre y de Bolívar, fandango es un aire musical y baile cantao, corrido en el que predomina la percusión, con la producción de golpes continuos abiertos y cerrados e interpretados por bandas, orquestas y otros grupos musicales. En María la Baja (Bolívar), se llama fandango al bullerengue alegre, interpretado por tambores, tablitas y cantado en forma de coros y estribillos.

De modo que el fandango para ser de origen triple: español que se interpreta en España, africano que se interpreta en el Caribe, y caribe colombiano que a finales del XIX se tocaba y bailaba por las calles, al frente de las casas que repartieran chicha y ron en épocas de Pascua. Era interpretado con tambor macho y una cantadora, cortejado por un grupo de bailadores. Hoy en día el fandango nuestro es interpretado por las bandas musicales, las orquestas populares y algunas propuestas musicales hechas por músicos de las nuevas generaciones.

El fandango en el Caribe colombiano tiene tres acepciones: Fandango danza, es un baile en parejas que se danza circundando a los músicos, que a su vez se sitúan en el centro; la mujer lleva en su mano derecha en alto, uno o más paquetes de velas prendidas, el hombre trata de abrazar a la mujer pero no la toca, porque cuando la quiere tocar, esta lo ahuyenta con las velas encendidas. Los movimientos en el fandango son rápidos, pero cadentes, desplazándose la pareja sin levantar los pies de la tierra haciendo movimientos en forma de zig zag.

El fandango sabanero, como aire musical, es un ritmo alegre y rápido escrito a 6/8, en el que predomina la percusión y se producen golpes continuos abiertos y cerrados. Según lo muestra Santana (1999), su melodía es muchas veces improvisada, otras veces determinada o codificada con respuestas de estribillos continuos.

El fandango es una danza popular mestiza, nocturna, bailado por parejas que se mueven en el sentido contrario al de las agujas del reloj, con la banda ubicada en el centro. Mirada desde arriba, la danza parece un anillo dorado, las mujeres izan manojo de velas encendidas.

El baile viene de la época de los esclavos; ellos hicieron sus bailes cantados, ponían a uno de ellos a improvisar versos, a cantarles a los que ellos se imaginaban,

mientras otro grupo le contestaba un estribillo y alrededor de su grupo, bailaban dando vueltas alrededor de ellos. También tiene su origen en los indígenas quienes danzaban alrededor de una hoguera, de un enfermo o de una imagen.

El fandango se baila con velas porque anteriormente en las zonas del Caribe no había luz eléctrica, entonces la gente para llegar donde estaba tocando la banda se alumbraba con mechones; una vez comenzaban a bailar tenían que seguir alumbrándose con los mechones encendidos; de ahí quedó la tradición.

El fandango también hay que entenderlo como un espectáculo de carácter público multitudinario que se da en el marco de los días especiales de los pueblos de la región Caribe colombiana, en los cuales se celebran los santos patronales, la recolección de las cosechas o la fundación. Fiestas que siempre celebran con fiestas de corraleja y rueda de cumbia o fandango por las noches. Evento en el cual, para su disfrute, en la plaza de la población donde va a realizarse el baile, se colocan unos banquillos, o se construye una pequeña plataforma o tarima de madera, en el centro. Los músicos, unos quince aproximadamente, suben y empiezan a tocar, regularmente, desde las 9 de la noche, interpretando porros, fandangos, puyas, bulerengues, mapalés, cumbias, gaitas, etc. Las parejas bailan alrededor de la banda de vientos formando círculos inmensos; se alumbran con paquetes de velas que la mujer lleva en la mano derecha, y en alto, como en la cumbia, tanto para el coqueteo como para el rechazo de sus pretendientes; baile en el cual se conserva la característica de ser suelto y girando siempre en forma inversa a las manecillas del reloj.

La pareja da la vuelta cada tres metros, el hombre rodeando a la mujer y la mujer sobre sí misma, siempre en ademán de coqueteo elegante y conquista respetuosa. Estos fandangos por tradición y por conveniencia son amenizados por las bandas folclóricas,



Ilustración 32. Fandango.

Desarrollo del fandango

Tradicionalmente, en el marco de las fiestas patronales de los pueblos del Caribe colombiano, en horas de la tarde, a partir de las 2:30 p.m. se juegan los toros en la corraleja, hasta las 6:00 p.m. En ese caso se pueden lidiar unos 35 toros, pero el ganadero lleva 40; si salen buenos, la tarde se viene arriba, y las faenas pueden irse hasta las 6:30 o 7:00 de la noche. Una vez corrido el último toro, la plaza queda despejada, esperando la noche para bailar fandango. El tiempo transcurrido entre el final de las corralejas y el comienzo de los fandangos, es ideal para hablar con los amigos, con la novia, con los contertulios con los que se estableció amistad durante su estancia en las corralejas, o si por el contrario se tienen familiares en la población, se retiran a sus casas a esperar la iniciación del fandango.

Una vez comenzado el fandango, la conquista amorosa empieza cuando el hombre se encuentra en la plaza y convoca a bailar a la mujer; esta siempre baila a la defensiva, pero llamando la atención, insinuándose, sensual en sus movimientos. Se muestra altanera, incluso pechichona; con los brazos en alto hace que los senos

impresionen puntiagudos y desafiantes. El hombre se lanza a la conquista y ella lo zarandea y lo rechaza, sutilmente, manteniéndolo interesado y ansioso durante toda la pieza.

El hombre, por su parte, tiene que ser constante, persistente, elegante, meloso, hazañoso, agradable y hasta embustero, tratando de llenar los puntos débiles que le va dejando su pareja.



Ilustración 33. Grupo Mundo de Sueños.

Para este baile se debe tener un buen movimiento de cintura. Se habla que hay bailadores que practican con un mes de anticipación, frotándose manteca de cai-mán. Además se debe usar una buena vestimenta para tratar de conquistar a la pareja. Las mujeres usaban sus babuchas suaves, o las chanclas domingueras.

En el fandango se bailaban todos los ritmos, especialmente el “porro” en todas sus modalidades; el fandango en sí, el mapalé, la cumbia y la puya.

Clases de fandangos

Según el lugar en donde se realice el fandango, se pueden encontrar las siguientes clases:

Se le llama fandango **CERRAO**, aquel que es contratado por la Junta de fiestas;

la banda toca seguido hasta las cuatro de la madrugada. De ahí en adelante puede seguir mediante el pago de nuevas “horas de toque”.

Fandango **ABIERTO**, cuando hay que “mandar”; espontáneos mandan una, dos o tres horas, o se recoge entre los bailadores de a “ponina” o “vaca”, para seguir mandando. Se da poco en fiestas patronales.

Fandango **PASIAO**, es un baile en movimiento, con desplazamiento, especial para abrir un evento, o para acompañar un desfile. Las ferias, los reinados, los grandes certámenes se abren con un fandango pasiao en el que participan varias bandas, conjuntos de pitos, comparsas, candidatas, carrozas.

Fandango **FOGONIAO**, de fogón. Se da en el bajo Sinú, especialmente en El Carito, un corregimiento de Lorica, margen derecha de la carretera que de Montería conduce a Coveñas. Hace parte de la programación del Festival de la Chicha. Consiste en colocar tres conjuntos en tres sitios estratégicos de la plaza, semejando los tres bindes de un fogón. El pueblo baila alrededor de cada conjunto, con espermas haciendo inmensas ruedas de fandango. Garcés (2002).

Fandangos de lenguas



Ilustración 34. Grupo Juventud Bullerenguera de María la Baja

Manifestaciones del lenguaje de las poblaciones negras en una amplia zona de la región costeña, en la bahía de Cartagena y pueblos circunvecinos, al darle forma al musicalizar los sucesos del diario vivir, coloreaban sus historias con picardía; la oralidad era la otra musicalidad de la palabra. Las rítmicas voces femeninas se hacían acompañar de palmoteo, y en veces, de unas tablitas que le daban un mayor acento en el golpeteo, se organizaban de manera circular. La voz prima estaba a cargo de la mujer de mayor edad. Con el paso del tiempo, se agregaría al conjunto de mujeres ancianas dos hombres acompañados de tambores macho y hembra.



Ilustración 35. Cantadores de fandangos de lengua

A grandes rasgos, los fandangos de lenguas son voces entrelazadas entre golpeteos de tambores que exponen la vida en sociedad a través del canto, que no son más que pinceladas de bocas que con la palabra pintan la cotidianidad de una cultura popular, y que a pesar de su elementalidad tiene una alta forma poética en sus imágenes que transmiten conocimiento y tradiciones que se hacen al mismo tiempo voces y canto.

Los fandangos de lenguas o bailes cantaos perviven en la memoria y voces de las personas mayores. Estas expresiones musicales y danzarias se encuentran en las poblaciones negras y mulatas del Caribe colombiano, que se extiende hasta El Urabá antioqueño, sin desconocer que son manifestaciones culturales del sustrato africano y sus transformaciones ya mestizadas de dichos cantos o sones de negros, como se conoce en la zona del Canal del Dique.

Quizás el formato original del fandango de lengua obedezca a que al negro no le fue permitido traer ningún instrumento musical; por esa misma razón recurrió a su cuerpo para hacer música palmeando y pisoteando en la marcación del ritmo acompañándose de la voz prima y de la respuesta del coro.

Cuando él incorpora instrumentos musicales en su acompañamiento es porque la necesidad lo obliga a idearlo, de acuerdo con cómo los recuerda en su memoria de retención en los pocos momentos de descanso que tuvo. Instrumentos diversos, la mayoría de percusión y que eran diferentes tanto en sus formas como en la manera de tañirlos porque fueron múltiples las culturas africanas que trajeron a América.

Entrevistas obtenidas de personas mayores de 70 años en los asentamientos negros del bullerengue coincidieron en afirmar que el antiguo fandango de lengua se tocaba sin ningún instrumento musical, o sea, palmas y voces, el tambor alegre vino mucho después, lo que el nuevo formato exigió la presencia del tambor llamador, que fue enriquecido tímbricamente por tablitas.

Esas personas entrevistadas también concuerdan en decir que muchas frases eran incomprensibles en sus fraseos en las voces de las cantadoras. Lo que puede suponer giros expresivos de sus lenguas nativas, lo que Fernando Ortiz y muchos africanistas señalaban como hablar y cantar en lenguas de nación.

El bullerengue pudo ser una de esas manifestaciones musicales de la cultura negra en la que la vida contrapuntea constantemente con la muerte, pero al fin la vida vence.

Modalidades del fandango

Entre las modalidades de fandango se conocen las siguientes:

1. Fandango de lengua
2. Fandango paseao
3. Fandango de rueda
4. Fandango escénico
5. Fandango comparsa

Fandango de lengua

- El baile viene de la época de los esclavos, ellos hicieron sus bailes cantados, ponían a uno de ellos a improvisar versos, a cantarles a los que ellos se imaginaban, mientras otro grupo le contestaba un estribillo y alrededor de su grupo, bailaban dando vueltas en torno de ellos. También tiene su origen en los indígenas quienes danzaban alrededor de una hoguera, de un enfermo o de una imagen.
- Se llama así a las primeras manifestaciones que se desarrollaron con los aportes propios de las comunidades negras, quienes en sus fiestas o bullerengues, solían ejecutar un ritmo muy particular con el que se desplazaban en pareja frente a un conjunto de percusión o de tambores acompañado de cantos y palmoteos.
- Es un baile cantao originalmente.

Características de los fandangos de lengua

El fandango de lengua se caracteriza por los siguientes aspectos:

- Es una danza de carácter recreativo
- Ligado a las costumbres negras
- Es deslizado, suelto, de persecuciones y encuentros entre hombre y mujer.
- No se utilizan velas
- Las faldas se llevan abajo, no se levantan
- Se puede o no utilizar sombrero
- El vestuario pertenece a las formas españolas
- Es notable el movimiento de caderas

Fandango paseao

- El fandango local, con un arquetipo muy propio, fue inicialmente producto de la transculturación, consecuencia de la conquista y forma expresiva de anti-quísimas costumbres; se convierte en las sabanas y en el Sinú en la celebración de Pascua en todas las poblaciones, que en principio parecieron profanos a los sacerdotes y prelados de la Iglesia.
- Se solían desarrollar por las calles principales de los pueblos en épocas especiales; se usaba para poner serenatas o agasajar a una persona especial o importante.

- También para recolectar dinero
- Se iba con el conjunto folclórico tradicional cantando y palmoteando.

Fandango de rueda

- Se desarrolla en las plazas o espacios abiertos de los pueblos
- Con los aportes de la cultura indígena logra pasar del grupo frente a la percusión y canto a la rueda en torno a los músicos, quienes utilizan instrumentos de aire.
- Con la música de bandas se ampliaría la capacidad sonora.

Características

- Se baila siempre en círculo
- La postura casi siempre es con brazos levantados
- Los pies van arrastrados y rodillas flexionadas
- Se llevan velas permanentemente
- Se baila con banda de viento en el centro
- No tiene un vestuario definido
- No tiene edades, ni clase, baila todo el mundo
- El parejo suele ir detrás o al lado izquierdo de la mujer

Fandango de comparsas

- Desarrolla en menor escala el círculo y propone nuevas figuras, especialmente las hileras, cruces y desplazamientos frontales
- Es más fluido en su ejecución
- Es más vistoso en su parafernalia
- Se protegen de las velas las bailadoras
- Es más colorido y creativo en coreografías
- Es fundamental la banda de viento detrás

Fandango escénico

- Es pieza para los escenarios
- Provisto de historias y argumentos
- Admite todo tipo de figuras coreográficas sin abandonar sus aspectos esenciales.
- Se ha enriquecido desde el vestuario
- Se ha ayudado de algunas técnicas para mejorar su estereometría
- Acude a pregrabados normalmente

Eventos de comparsas fandangueras

- Festividades del 20 de enero o Dulce Nombre de Jesús, en Sincelejo
- Desfile de fandangueras en el Encuentro Nacional de Bandas, de Sincelejo.
- Desfile de aguadoras en el Festival Nacional del Porro, de San Pelayo
- Feria ganadera, de Montería
- Festival de bandas, de Planeta Rica

Fandangos más populares

- 20 de Enero, Demetrio Guarín
- Tres Clarinetes, Pablo Flórez
- Fandango Viejo, Alejandro Ramírez
- Vámonos Caminando, del folclor
- Compae Menejo, Calixto Ochoa
- Suelten el Nudo, Armando Conteras
- Plinio Sierra, Pablo Flórez
- Lloró Pelayo, Pablo Flórez

- Alborada en Sincelejo, Armando Contreras

La Puya

La puya como ritmo derivado de las bandas de viento es quizás el baile más fuerte y exigente en materia interpretativa. Como expresión del folclor es adaptada en el formato de las bandas de viento, conservando su fluidez y de marcado juego de piquería que le caracteriza. Los instrumentos musicales entran en una especie de pique o contrapunteo en el que indudablemente los bailadores terminan de la misma forma contagiados; eso es la puya, una especie de competencia, enfrentamiento sano o piquería en la que se juega a ser el mejor, demostrando con versatilidad tal osadía.

El nombre de puya posiblemente se deriva de las costumbres caribeñas que utilizan este concepto para referirse a las sátiras, indirectas o “mamaderas de gallo” (forma de molestar) que dentro de la cultura Caribe es normal encontrar. El uso de la indirecta y el doble sentido en las cosas, dan lugar a una tradición oral que ha generado una gran habilidad para improvisar y componer no sólo canciones, sino también formas corporales y figuras al bailar de forma repentista.

La puya es el resultado de la herencia afrocolombiana reflejada en una mezcla entre versos, cantos, percusiones y formas expresivas corporales de resistente movimiento. Es un baile callejero de parejas sueltas sin coreografía definida. Sigue los movimientos de la cintura en la misma actitud de una especie de cumbia rápida, con los pies arrastrados y de forma erguida, con el uso de esguinces, saltos, caídas, giros e imitaciones de acuerdo con las letras que van narrando o cantando los verseadores. En su ejecución adopta la estructura circular de las figuras y las expresiones vivaces de hombres y mujeres, como en la cumbia.

Baile ejecutado originalmente por los esclavizados en torno de los tambores denominados porros. El porro es un descendiente directo de la cumbia. También mantiene relaciones con la gaita y la puya. Antiguamente era una danza abierta de parejas sueltas, ejecutada con desplazamientos suaves, pausados y rítmicos al estilo de la cumbia. Sin embargo, los movimientos de cadera son más acelerados y el paso ejecutado por los varones es de mayor amplitud para dar cabida a los desplantes.

Por lo regular su ejecución en la rueda de fandango tiene una esporádica aparición, dada la exigente disposición que hay que tener para participar de este baile. Una banda de viento la ejecuta una vez entre diez temas seguidos y de igual forma ocurre con los bailadores, quienes después de un buen rato es que están en la capacidad de bailarla. Como danza imitativa, la puya está considerada como una de las

formas coreomusicales más exigentes en las puestas en escena académicas.

En otras zonas se conserva como antes y aún se baila con ese sentido ceremonial de velas encendidas y alrededor de los músicos. No obstante, cuando las mujeres no llevan espermas quedan libres de la postura erguida y se expresan con mayor libertad. En la actualidad la forma más popular del porro es la de parejas cogidas, en la que hombres y mujeres tienen el mismo paso y deben coordinar con precisión sus movimientos.



Ilustración 36. Una rueda de fandango

La puya y el merengue, en su patrón rítmico y armónico, son iguales. La diferencia está marcada en su concepción melódica: en el ritmo, en la música y naturalmente en la interpretación que se haga, propia de cada pieza. Así, la puya tiene una marcación en los bajos de dos por dos y, a veces, de dos por uno en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima no supone una diferencia, porque el intérprete la toca a su gusto.

Como coreografía, la puya es un baile que se ejecuta de forma suelta con desplazamientos continuos y secuenciales que parten del círculo del fandango hasta el uso de hileras y formas geométricas como cuadrados, rombos, triángulos y remolinetes.

El paso básico de una puya de banda es el tradicional de los pies a ras de tierra, avanzando uno a alcanzarse al otro de forma alternada y con rodillas flexionadas y piernas un poco abiertas, para poder describir la marcación de las cinturas de izquierda a derecha de forma lateral. Esa forma serena de bailar solo se debe ver en las cinturas y se debe evitar en el tronco, el cual permanece fuerte y proyectado. Es natural que las mujeres utilicen la falda con leves mantazos o sacudidas de forma más suelta que en el porro y el fandango. En la puya hay giros constantes en el eje de la pareja, y se juega a llamados y retiradas entre quienes bailan con persecusiones y sacudidas de los brazos en el caso del hombre, quien es más libre para agacharse e inclinar el cuerpo, mientras la mujer se mantiene erguida y proyectada con gran semblante al desplantar al parejo para que la siga. Las letras de muchas puyas están referidas a animales o costumbres que le dan el toque picaresco o cómico no sólo a las tonadas, sino también a las representaciones corporales de los bailadores.

La versatilidad del bailador está en no saltar o elevarse mucho del piso; entre menos se vea el salticado, mucho más interesante y animada será la ovación de quienes bailan. Suele bailarse con o sin velas, y es notable el abandono de estas para dejar libres los brazos y ganar libertad para movilizarse en el espacio. El vestuario de la puya es el mismo del porro y del fandango sabanero, dado que su desarrollo ocurre en el mismo contexto de la rueda de bailadores.

Puyas más populares.

- La Espuela del Bagre
- El Sapo
- La Tejuela
- Puya el Bombardino
- El Chanchán

La Cumbia

La cumbia es otro de los aires y bailes más populares que hicieron su transición hacia el formato de la banda de vientos, pasando del ancestral grupo de percusión y de gaitas o pito al elenco completo de una banda de viento. En esta nueva etapa, la cumbia entrará en un terreno plenamente instrumental y apagará por un momento sus cantos para darle lugar a los instrumentos de viento en sus melodías.

Es bien referenciado su origen afrocolombiano y su raíz africana cumbé, apóco-

pe de cumbiamba: este término debe tener relación con la voz antillana cumbancha. Generalmente se confunde cumbia con cumbiamba, pero en la práctica son dos cosas diferentes, ya que la cumbiamba se refiere al festival o al lugar donde se baila, no solo la cumbia sino otros ritmos como bullerengue, mapalé, porro, entre otros.



Ilustración 37. *Cumbia. Kevin Peralta y Yerlis Benítez*

La cumbia es de procedencia africana y con el correr del tiempo se convirtió en la expresión coreo musical más representativa de la cultura afro-colombiana. Al parecer, la cumbia surgió en la Cartagena colonial, con ocasión de las fiestas de La Candelaria, celebradas por los esclavistas españoles el 2 de febrero, al pie del cerro de La Popa. Rápidamente se dispersó por otros lugares del litoral Caribe y conquistó las riberas del río Magdalena y el norte de Antioquia. Hoy en día se considera la danza más importante de la costa Caribe colombiana.

En sus orígenes, la cumbia es de ascendencia africana; en ella se distinguen atributos de una ceremonia erótica que la acredita como una danza ritual. Con el transcurrir del tiempo, y por la constante interacción con la población indígena, esta danza sagrada se adaptó a espacios profanos, incorporándose así a todas las festividades de la región. Sus gestos describen el coloquio amoroso entre hombres y mujeres. Hoy en día este baile representa tanto a la población de origen africano, como a la indígena de la región. Además es considerado uno de los bailes más representativos de la colombianidad.



Ilustración 38. Cumbia. Kenny Corena y Gabriel Díaz

La cumbia es una danza de parejas sueltas, de libre movimiento, que se realiza en sitios abiertos, como calles, plazas o playas. Los desplazamientos se efectúan de manera circular en torno a un punto central ocupado por los músicos. Según algunos relatos antiguos, en el siglo XVIII la cumbia se bailaba de noche, alrededor de una fogata, y los músicos se situaban a un lado de los bailadores.

En su paso, la mujer apoya las plantas de los pies y se desliza con pisadas cortas, marcando con sus caderas el ritmo cadencioso que repican los tambores. El hombre levanta el talón del pie derecho y mantiene en tierra la planta del pie izquierdo. En la cumbia, la mujer realiza movimientos diferentes a los del hombre. Este danza con movimientos libres del cuerpo, baila de frente, a los lados, por detrás y en rededor de su pareja, gira sobre sus talones, flirtea, efectúa desplantes y morisquetas, se retira y abanica el sombrero y obsequia velas a la mujer para halagarla. La mujer tiene desplazamientos más lentos, sensuales y altivos, porta en alto un racimo de espermas con las que se defiende del constante asedio de su compañero.

Musical y dancísticamente es la principal expresión folclórica de la Costa Atlántica, siendo este el ritmo con que se identifica a Colombia a nivel internacional. Es el hecho tradicional danzario que mejor recoge las culturas básicas que influyeron en la construcción de la cultura del pueblo colombiano, donde el hombre representa el aporte negro, la mujer, la presencia indígena y el vestido, la imposición europea. Es una danza de conquista amorosa en la que las parejas bailan en círculos, alrededor de la música, en dirección contraria a las manecillas del reloj.

En la cumbia, la mujer lleva en su mano derecha un manojo de vela que recibe del hombre, el cual tiene un claro sentido ritual de origen “chimila”, indígenas de la Costa Atlántica colombiana, que en sus ceremonias fúnebres llevaban antorchas encendidas como símbolo de la luz del más allá, y bailaban en círculo alrededor del féretro en dirección contraria a las manecillas del reloj, para “el viaje sin regreso”.

En la rueda de fandango la cumbia goza de gran prestigio y es uno de los ritmos que permite la serenidad y el goce elegante en este ruedo. La increíble interpretación que se hace de esta, logra que las percusiones y alturas melódicas especialmente de los clarinetes tejan un juego coreográfico poderoso y vistoso al momento de bailar.

Su similitud con el porro en la bozá es muy particular, y por ello, la hermandad y familiaridad de estos aires es natural. La trietnicidad que les caracteriza se refleja en la misma actitud de hombres y mujeres quienes arrastran sus pies en la tierra con movimientos laterales de la cintura de hombres y mujeres, de izquierda a derecha, de manera muy serena y con el cuidado de sostenerse en esta forma sorteando los irregulares suelos de los sitios donde se baila o ubica el fandango como rueda. La cumbia a la que hacemos referencia es esa que, de forma magistral, muestra la trietnicidad con el ancestro negro, blanco e indígena en su estructura interpretativa.

El vestuario de la cumbia es el mismo del porro, fandango y puya, pero se respeta

también la presencia de las otras formas que se quedaron establecidas en la región como la blusa de cuello alto y mangas largas, con arandelas en la blusa y las faldas de faja y arandelas.

Cumbias más populares.

- La Pollera Colorá, de Wilson Choperena y Juan Madera
- La Cumbia Sampuesana, de Joaquín Bettin
- La Cumbia Cereteana

Bibliografía

- ABADIA, Morales Guillermo. (1978) *Instrumentos de la música folclórica de Colombia*. Bogotá, Colcultura. pág. 372.
- ALZATE P. Alberto. (1980) *El Músico de banda. Aproximación a su realidad social*. Editorial América Latina. Montería, pág. 20, 22, 23, 24
- BOLETIN ECONÓMICO REGIONAL, 4to. trimestre 2013. Departamento Nacional de Estadísticas -DANE- pág. 7.
- BERMÚDEZ, 2000, página 70, Citado por ZAMBRANO S. Gerardo. Bandas en Colombia. Una historia. En revista BANDAS, número 003, primer trimestre 2008, página 22.
- CORDOVEZ y MOURE. José María. *Reminiscencia de Santafé y Bogotá*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978, pág. 45.
- DOMINGUEZ; Chávez Humberto. *Comercio en la Colonia*. Universidad Autónoma de México, 2002.
- ESCOBAR, Cielo Patricia *Al ritmo de nuestro folclor*. Editorial San Pablo, 2002, pág. 135.
- ESCALANTE, AQUILES 1954: “Notas sobre el palenque de San Basilio, una comunidad negra de Colombia”, *Divulgaciones Etnológicas* 111 (5): 207-351. Instituto de Investigación Etnológica. Universidad del Atlántico, Barranquilla).
- FORTICH DÍAZ WILLIAM, Con bombos y platillos, origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras. Domus Libri, 1994.
- Garcés González, José Luis, Cultura y sinuanología, gobernación de Córdoba, 2002
- LOTERO BOTERO, AMPARO, El porro pelayero: De las gaitas y tambores a la bandas de viento, Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 19, Volumen XXVI, 1989
- NIEVES, Oviedo Jorge. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiótisis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello, pág. 44-46, 2008.
- PARDO, Tovar Andrés. *Historia de la cultura musical de Colombia*. En *Historia extensa de Colombia*. Tomo 6. Ediciones Lerner, Bogotá, 1966, pág. 108-109.

PERDOMO, Escobar José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*. Editorial A.B.C. Bogotá, 1975, pág. 45.

OCAMPO, José Antonio. *Historia económica de Colombia*. Editorial Limusa, 2005, pág. 32.

SANTANA VEGA JUAN, Diccionario cultural de Córdoba, Domus Libris, 1999.

VALENCIA RINCÓN VICTORIANO, Las Formas regionales en la música de banda, apartado del Proyecto Práctica musical de las bandas Pelayeras. Ministerio de Cultura. 2002.

VALENCIA SALGADO GUILLERMO. Córdoba, su gente y su folclor, Editorial Mocarí, 1995.

ZAMBRANO S. Gerardo. Bandas en Colombia. Una Historia. Revista BANDAS, número 003, primer trimestre 2008, páginas 22, 24.

ZAMBRANO S. Gerardo. *Bandas en Colombia. Una historia*. Revista BANDAS, número 004, primer trimestre 2008, páginas 25, 26.

<http://www.ocaribe.org/caracterizacion.php> Rescatado Enero 17 de 2014, 9:18 a.m.

<https://www.google.com.co/search?q=fiestas+en+corralejas+sincelejo&newwindow=1&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=PHxNU42wNofF-0QH6woDADg&ved=0CGEQsAQ&biw=1366&bih=638> Rescatado abril 2 de 2014.

Club de Leones Sincelejo Sabanas. Organizadores del Encuentro Nacional de Bandas en Sincelejo, 2006.

CAPÍTULO III

Aproximación a la construcción de la memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba: obras musicales de mayor relevancia

La memoria histórica musical de los departamentos de Sucre y Córdoba es riquísima, así lo demuestra la existencia de una gran diversidad de géneros, agrupaciones musicales, intérpretes, compositores, arreglistas, obras musicales, músicos, que a lo largo de toda su historia nos representan y han representado.

La música de esta región se hace presente en casi todos los momentos de la existencia de los pueblos, desde la vida hasta la muerte: los nacimientos, cumpleaños, bautismos, fiestas patronales, fiestas religiosas, inauguraciones, fiestas patrias, cívicas, matrimonios, festivales, festejos populares, entierros, para lo cual hay la música apropiada con las tradicionales bandas de música de viento. Son populares las bandas de música de Sucre: Chochó, Sincelejo, San Juan de Caimito, San Marcos, y muchas más; Córdoba: Banda. 19 de Marzo de Laguneta, 11 de Noviembre de Rabolargo, Nueva Esperanza de Manguelito,...cuyos repertorios contienen porros, fandangos, puyas, mapalés, pero también, como una prueba de sus orígenes europeos, valses, marchas, pasodobles, que se interpretan con la presencia de niños, niñas, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores, con lo que, por la naturaleza de la música, quedan marcando la conciencia colectiva de los pueblos.

Tiene esta música una fuerza identitaria que sirve para elaborar profundos tejidos sociales, familiares, fraternos, filiales, difíciles de olvidar. Dadas las condiciones históricas, sociales, económicas de Colombia, es evidente que se requiere conservar este patrimonio cultural inmaterial para la construcción de una MEMORIA para la paz y la democracia. Cada obra musical representa para los sucreños y cordobeses un activo de gran valor cultural toda vez que, en el fondo, se trata de la recurrente recreación de una historia de estos pueblos, ya sea cantada o instrumental, que produce alegría, nostalgia, añoranza de espacios culturales, familiares, sociales que

han hecho del pueblo sucreño y cordobés, un conglomerado con arraigo, amores, ilusiones, esperanzas.

La evolución de los géneros en los departamentos de Sucre y Córdoba

En el principio, eran los pueblos precolombinos con su religión, lengua y una cosmovisión propia, con su música, sus instrumentos musicales y sus danzas rituales, luego llegaron los conquistadores con su cultura, más tarde la colonización trajo a los africanos, arrancados de su tierra y así se fue configurando un nuevo mundo. Esa historia de invasión, encuentros, desencuentros, destrucción y construcción, se puede contar desde la música ritual de los pueblos indígenas que le cantaban a la madre tierra, al mar, a los pájaros y a los árboles.

Luego esa música indígena se mestizó con la cultura negra y la europea, surgiendo de allí una nación nueva, original con elementos del mundo que había llegado. De Europa nos llegaron la nuevas lenguas, religiones, música y danza; valses, contradanzas, marchas, minués, paspiés, bretañas, polkas, mazurcas, pasodobles...los pueblos africanos trajeron su cultura, música y danzas negras, que se cocinaron en ese fogón del gran Caribe y del cual hace parte el Caribe colombiano. De allí surgió la cultura sinuano - sabanera inserta en lo que hoy son los departamentos de Sucre y Córdoba.

Por eso, la tradición de que se habla en el proyecto se refiere a los instrumentos musicales y música del tiempo largo, no solo el tiempo de Europa y África, sino también del tiempo remoto de los kuisis que desembocó en los gaiteros y los bailes cantaos del Caribe, de donde nacieron las obras musicales criollas en los más diversos géneros: porros, fandangos, cumbia, gaitas, puyas y mapalés, interpretados por la nación recién nacida.

En esta historia, el primer paso lo dan los kuisis y suarras, en las tierras americanas; el segundo, los gaiteros y bailes cantados, y el tercero, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las bandas tradicionales de música de viento que guardan el milenario mensaje que recibieron de sus antepasados remotos.

Historiando al Caribe y en particular a los hoy departamentos de Sucre y Córdoba, hallaremos la fuerte vigencia de los bailes cantados que en Sucre se denominaron bailes de lengua y que se manifiestan en varias decenas de modalidades como el bullerengue, el fandango “cantao”, que tienen nombres emblemáticos en el Caribe: Etelvina Maldonado, Petrona Martínez, Irene Marínez, que pervive en Sonia Bazanta, “Totó” la momposina y muchas más. De aquí entramos en el mundo mágico de “Los Gaiteros”, con festivales en Sucre, Córdoba y agrupaciones notables como Los Gaiteros de San Jacinto.

Estos antecedentes evolucionan a las bandas de música que a su vez, recrean la música que los anteceden. Así se llega a los porros y fandangos interpretados por las bandas de música de viento en los departamentos de Sucre y Córdoba, objeto de este estudio y con ellos los compositores más reconocidos: Rubén Darío Salcedo, Danuyl Montes, Pedro “Peyo” Torres, Julio Fontalvo, Armando Contreras, Ramón Benítez, Leonardo Gamarra, Alejandro Ramírez Ayazo, Pablo Garcés Pérez, Eliseo García, José Tarcila Ricardo, Eugenio Herrera, Cristóbal Genes Hernández, Eligio Argel, Joaquín Pablo Argel, José Cáceres Land, Devaloy Acuña, Julio Paternina, Ricardo Hernández Ochoa, Julián Díaz, Guillermo Valencia Salgado, Antolín Lenes, Julián Díaz, Miguel Emiro Naranjo, Rafael Grandeth Gómez, Rubén López, Lambertino Campos y muchos más.

Biografía esencial del porro sabanero sinuano

Los primeros porros y fandangos sinuano-sabaneros creados tienen la ventaja de pertenecer a la última etapa de la escuela de música de Lorica, popularizados en las fiestas en corraleja; esa es su fortaleza. A esta etapa pertenecieron las bandas “Ribana” y “Bajera” en San Pelayo, primeras décadas del siglo XX, con el impulso dado por los músicos loriqueros José Lugo Espinosa y Samuel Herrera, estudiantes de la escuela del maestro Juan Crisóstomo Lugo, fundadores de la primera de las agrupaciones citadas. La permanencia en el tiempo y el reconocimiento de las obras musicales creadas en ese período, constatan una preocupación estética de sus autores e intérpretes para llegar al público, a pesar de la sencillez evidenciada en ellas.

Probablemente los ayudó en gran medida el amplio repertorio que interpretaban, hecho que favoreció un concepto musical más global y rico, lo que los obligaba a mayores ensayos. Aún se conservan grabaciones de valses, pasodobles, foxtrots, pasillos, danzas, y algunos músicos como Gil Guerra nos informaron de tangos, boleros, polkas, mazurcas, marchas, interpretados en el formato tradicional de “banda pelayera”, cuya formación se inició en la escuela musical de Lorica con el maestro José Dolores Zarante y en donde estudió Pablo Garcés Pérez. Este músico representa evidentemente el soporte teórico de la música tradicional de bandas en la región sinuana, hecho que explica que con él nace el método del proceso creador de medio centenar de obras, muchas de las cuales ya olvidadas.

En lo que hoy es el departamento de Córdoba, José Dolores Zarante y José Fortunato Sáenz, pertenecen al siglo XIX, su música es más académica con un repertorio europeo. Existen testimonios autobiográficos manuscritos que registran su composición de marchas, valses, danzas, danzonetes, polkas, mazurcas y pasodo-

bles. A este concepto pertenecen los maestros Des'champs y Antonio Cabeza, quienes vivieron hasta bien entrado el siglo XX. El primero fue director fundador de la Banda Departamental de Córdoba, autor de un arreglo sinfónico de “María Varilla”.

Pablo Garcés Pérez nació en San Antero, Córdoba, en el año de 1881, hijo de Pablo, un pescador amante del mar, y Jóvita, una mujer que creció en un hogar sencillo pero de principios formados en el trabajo. La cultura de San Antero o Santero como fue llamado en la época de la Colonia, tiene las características de un pueblo que surge con una población negra a la manera de un palenque. A la orilla del mar, la actividad económica básica es, desde luego, la pesca, sin embargo, existió siempre el complemento de la agricultura y la ganadería.

En los momentos de solaz y esparcimiento, en los días de fiesta de diciembre, patronales, fines de semana y otras, los tambores, las gaitas y los bailes cantados alegraban los corazones, haciendo olvidar las penas, escondiendo en los vericuetos del alma los problemas fundamentales de la existencia humana. Un tema central de los pueblos que surgieron en el Caribe como rechazo a la esclavitud, necesariamente es la libertad. En lo más hondo de su conciencia pesaba el drama del desarraigo, en consecuencia, la posibilidad del regreso a la patria remota, hizo parte de la metafísica elaborada por sus líderes. La gran pregunta de los orígenes acosó a Manuel Zapata Olivella, Guillermo Valencia Salgado, tanto como a los caribeños más jóvenes como Jorge García Usta, en quienes la pregunta fundamental de la identidad aparece en su prosa y su poesía con obsesiva persistencia.

Definir al caribeño como un hombre insustancial, por su espontaneidad; superficial, por sus timideces; perezoso, por ser amante de la música y la danza, es desconocer el conjunto de factores históricos, políticos y económicos que han determinado su naturaleza y en suma, pesan en el alma colectiva. La pobreza de los pueblos africanos, como la de los haitianos y chocoanos no puede ser explicada por la supuesta inferioridad racial de los negros. Los citados factores que devienen a partir del descubrimiento de América, desarrollaron unas teorías que prosperaron por más de cinco siglos y a pesar de los cambios ocurridos a fines del pasado milenio, tienen epígonos convencidos de la superioridad de Europa.

Pues bien, en ese contexto histórico y cultural nació Pablo Garcés y de niño asimiló las tradiciones musicales y danzarias de sus ancestros, asistiendo a los fandangos cantados. En las Pascuas se inician las fiestas con píquerias de bullerengues, acompañados de cánticos populares picarescos, improvisados por los bandos en contienda.

En un mes de diciembre vio a una cantadora negra acompañada por una niña, más o menos de su edad. La niña se llamaba Encarnación Morelos, quien treinta

años más tarde bailaría en los fandangos que amenizaba la banda “Purisimera” y se encontrarían de nuevo en Lorica; entonces, él y ella serían protagonistas del espectáculo. Toda la vida llevaría en su memoria la música y la danza que impulsaría su vocación. En San Antero escuchó en el baile “cantao”, al lado de los suyos los versos.

Candelaria Vacunare,
dime quien te vacunó
para sacarte la vacuna
y volver a vacunarte yo.

Mocha de los diablos
dime quien te mochó
si eres mocha del diablo
o eres mocha de Dios.

Su madre vestida con faldas de “volantes” y sus sacos de “paletó”, mientras su abuela vestía polleras de “faralá” y sus camisolas de “puño”, su padre con sombrero de pinta y pinta, su pañuelito “colorao” mientras el abuelo con pantalones de “orejas” y sus camisas de “pecheras”. Un escritor de la época describía con todos los elementos el ambiente festivo. Los nativos recibían a los amigos y forasteros con chicha y pastel.

Cada uno de los fandangos en “píqueria” se identificaba con banderas y escudo, bordados en hilos de oro, alhajas y billetes de distinta denominación. Millares de gallardetes y banderolas de distintos colores revolotean como mariposas, en las manos de la multitud ebria de entusiasmo, al compás de las notas sonoras y bajo los vivas ensordecedores que salen de todas las gargantas, encabezadas por las diosas de cada fandango, cuyas gargantas entonan cantos y vivas, versos y puyas que exaltan el multitudinario acompañamiento. Eran los fandangos de Pascua florida en cualquier pueblo del Caribe que se hallarían más tarde en Purísima, Lorica, San Bernardo del Viento y en San Pelayo.

A muy corta edad, Pablo perdió a su madre y su vida se transformó completamente; su padre, para soportar el golpe de la muerte de Jóvita, decidió marcharse para Purísima y llevarlo con él. Cuando el padre contrajo nuevas nupcias y escogió a Purísima como su nuevo lugar de residencia, comparó a su madre Jóvita Pérez con su madrastra María Carlos Pantoja. Es una comparación marcada por el recuerdo de una madre bondadosa y delicada con la que vivió años maravillosos a la orilla del mar y una madrastra de trato descortés, indiferente y agria, cuya voz chillaba al oído. Este cambio determinó una conducta más bien moderada, cuidadosa

en acciones y palabras.

Estudió sus primeras letras en la Escuela Pública de Purísima. Años más tarde asistió a la reunión convocada por líderes del pueblo para organizar la banda de músicos en la que además, recibió las primeras clases del maestro José Dolores Zarante. Este encuentro determinó un nuevo rumbo a la tradición musical sinuana toda vez que los conocimientos musicales del maestro Zarante se constituyeron en la base de un proceso que inició su camino con el muchacho, representando una posibilidad para la música regional. Zarante hacía parte del pasado musical y aun, político, con un pensamiento dependiente de Europa con sus expresiones musicales y coreográficas cortesanas, propias de los siglos XVIII y XIX.

Pablo Garcés señalaba tiempos nuevos en los que la música, la danza y la política miraban un poco más a la realidad nacional. Dos tendencias opuestas que necesitaban estructuras conciliadoras. Zarante pertenecía en política al liberalismo radical de la segunda mitad del siglo XIX. Esta es la época de Tomás Cipriano de Mosquera y los liberales que establecieron la Constitución de 1863, vigente en un periodo comprendido entre 1863 y 1886, que tuvo como presidentes a Manuel Murillo Toro, general Santos Acosta, Julián Trujillo, Aquileo Parra, Santiago Pérez y Eustorgio Salgar. La constitución de Río Negro es la más liberal que ha regido al país, denominada por algunos, una “Constitución para ángeles”. En más de una ocasión, Zarante participó en las confrontaciones políticas de la segunda mitad del siglo XIX, liderando el bando de los liberales radicales, razón por la que en más de una vez tuvo que irse al exilio.

Pablo Garcés Pérez en cambio, pertenece a la época de la superación del liberalismo radical en virtud del cual, se sustituye la Constitución de Río Negro, por la de 1886. Rafael Núñez, cabeza visible de la regeneración, conjuntamente con Miguel Antonio Caro, acuerdan unas bases que dan a Colombia mayor estabilidad política, conciliando en temas candentes para los radicales, tales como las relaciones Estado-Iglesia. Garcés Pérez pertenece al siglo XX, al periodo de formación de la nación colombiana, a los primeros años de pos-guerra de la Guerra de los mil días.

Pues bien, desde finales de los años ochenta del siglo XIX, Garcés ingresa a la banda de Purísima como bombardino en donde inició una importante etapa de su vida que desplegó las potencialidades artísticas de joven; se destacó por su disciplina y así mismo los progresos en la ejecución del instrumento. A los pocos meses salía con la agrupación a amenizar fiestas en su tierra natal, San Antero, Lorica, Momil, San Bernardo del Viento y San Pelayo. Dos años después, Garcés Pérez es designado director de la banda de Purísima con la anuencia del maestro Zarante, y desde ese momento le imprimió un nuevo estilo al trabajo musical y, lenta pero

seguramente, se fue acercando a un concepto que mantiene las bases teóricas de Zarante, pero alumbra una manera diferente de hacer música.

Rígido en sus ensayos, Garcés Pérez mantuvo el repertorio de valses, pasodobles, marchas, polkas, mazurcas y danzas; inició un proceso de exploración del acervo musical popular que había conocido desde niño en San Antero, San Bernardo del Viento, Lorica y Purísima. En Purísima nacen los primeros arreglos para banda de los fandangos “Cantaos” que había oído en la pascua florida que se festejaba en la región.

El gran problema que se le planteó en ese primer momento lo constituyó la vocalización en la banda, para lo que probó voces femeninas como mandaba la tradición y así la purisimera acompañó al barrio de “Remolino” en “Piquería” con “Cascajal” en Lorica. Lo mismo se hizo cuando estuvieron en San Pelayo, animando a “pelusa” en contra de “Tomate”, en Montería a “Chuchurubi” contra la “Ceiba”. Los problemas técnicos de afinación, balance acústico y acoplamiento fueron resueltos sin mayor dificultad. A donde iban, siempre hallaban las cantadoras que acompañaban a la banda con solvencia.

Las dificultades se presentaron al intentar tocar fandangos cantados en las corrales, toda vez que el volumen de la voz femenina era ahogado por el bullicio de los espectadores. Ese problema no pudo ser resuelto por cuanto no existía en aquella época la tecnología para hacerlo; así las cosas, en principio, la voz humana no pudo integrarse a la banda de músicos, por lo menos en la corrala para interpretar fandango. Entre tanto, el fandango cantado, acompañado con banda, continuó recorriendo las calles de los pueblos.

Para Garcés, un hombre observador y avisado, el asunto seguía preocupándole, pues el volumen de los vientos siempre fue superior a la voz de la solista y para balancear los volúmenes, era indispensable bajar el de los instrumentos de viento, y cuando esto sucedía, la multitud que acompañaba al fandango con el estribillo, apagaba el sonido de la banda. Otro problema que se evidenciaba era el relacionado con el volumen de la solista, cada vez más insuficiente ante los instrumentos metálicos de viento como la trompeta.

Los problemas fueron apareciendo y con ellos las soluciones; de un lado la tradición del fandango “cantao” y de otra la innovación del fandango instrumental. El espíritu de Pablo Garcés Pérez, conciliador, de pensamiento abierto, no se dejó atrapar por esquemas rígidos y soluciones unilaterales. Pablo Garcés fue, desde la infancia, un hombre amante de la libertad, en ello influyó probablemente la herencia libertaria de sus ancestros y también, el espectáculo diario, permanente, de la presencia del mar. El mar insinúa mundo global, da por lo menos un imaginario

para pensar el mundo en términos de países míticos. Por eso Pablo Garcés no tuvo barreras que le impidieran la re-creación musical a partir de la tradición. Es decir, concibió el ser identitario como pasado – futuro, tradición – cambio. Rechazó el esquema de la defensa a ultranza de la tradición, pero así mismo no provocó rupturas radicales renunciantes de la cultura acumulada.

En el primer caso, se produce una solución de continuidad entre lo viejo y lo nuevo, hecho que separa los viejos de los niños y al romperse los canales de comunicación entre las viejas y las nuevas generaciones, no será posible la preservación de la cultura, y por tanto la consolidación de la sociedad. Este es el mérito de Garcés Pérez, quien recogió los elementos del fandango “cantao” tradicional y los arregló para banda en la forma de fandango instrumental. Esta revolución, como se ha dicho, se inició conceptualmente en Lorica y Purísima, pero se concretó en San Pelayo en las primeras dos décadas del siglo XX con la banda “Ribana”.

Tampoco se propuso la innovación arrasadora de la cultura tradicional, porque sería hacer de las nuevas generaciones seres humanos poco amantes de sus pueblos y sus familias. En el fondo de su alma estaba el recuerdo de su pueblo natal de la infancia, de su madre, sus abuelos y abuelas que, en un rincón de los recuerdos se empecinaba en no olvidar nunca. La gran tarea entonces radicó en el combate en contra del olvido. Es curioso, pero cuando los sinuanos, sabaneros y caribes en general, escuchan los arreglos para banda del fandango “cantao”, no hacen otra cosa que escuchar la historia de su pueblo con alegrías y penas, lo que produce una extraña sensación de nostalgia y profundas ganas de vivir que obligan a gritar para liberar ese sentimiento contradictorio atragantado en la garganta.

En diciembre del año 1904 la banda de músicos de Purísima dirigida por Pablo Garcés fue contratada por el barrio “Arriba” de San Pelayo para amenizar la Pascua florida. Dos hechos importantes cambiaron la vida del músico y contribuyeron a desarrollar la música y la danza en la región. El primero tiene que ver con un feliz encuentro en el viaje de la banda desde Lorica a Puerto Carrillo, en la lancha Concepción, en donde conoció a Arbelita López, una agraciada joven que lo atrapó con la magia de los primeros amores. Hija de respetable familia, la extrovertida muchacha rompió las rigideces del tímido comportamiento del joven director. Este a su vez, abrió la urna de encantos contenidos en ella con los valses, polkas y mazurcas que la agrupación interpretó. La música tiene propiedad de despertar sueños, nostalgias, pasiones y sentimientos dormidos y cuando ella flota en un paisaje paradisíaco como ese del valle del Sinú a principios del siglo XX, no hay ser humano que resista las tentaciones de los espíritus. Garcés Pérez viajando por las aguas del río o el mar es un hombre sin ataduras, en libertad y movido por la intensa fuerza de los primeros amores es superior al pesado fardo de las taras culturales originadas en el

drama de los ancestros.

En el Caribe, la diversidad de matices culturales esconde diferencias de pensamiento. Garcés Pérez nació como se sabe en San Antero, un pueblo de negros; de muy niño se trasladó a Purísima, un pueblo mestizo. A muy corta edad percibió la discriminación social, racial y económica, lo que a su vez produjo una personalidad huidiza de hombre solitario. Sin embargo, ello determinó un fortalecimiento interior que rompió cadenas en el arte y la vida. La sombra que tapaba su vida se desvaneció con el par de luceros prestados al cielo que adornaban el rostro de Arbelita López.

El segundo hecho importante en la vida de Garcés, sucedido en los primeros años del siglo XX; se relaciona con el acercamiento que se venía produciendo en el joven director y el ambiente musical que encontró en San Pelayo en las famosas píqueras de barrios. Allí conoció a otro joven músico y compositor, nacido en Montería, Alejandro Ramírez Ayazo. Es probable que Ramírez aprovechara la circunstancia del enamoramiento de Garcés para proponerle la dirección de la agrupación que acababan de organizar los loriqueros José Lugo Espinosa y Samuel Herrera. Pero es más seguro que estos músicos y Garcés, mantuviésen una relación por la comunidad de intereses musicales formados en la escuela de música del maestro Zarante y lo comprometieron seriamente en el proyecto de organización de lo que más tarde se denominó banda “Ribana”. Aquí inició la transformación que señaló un rumbo nuevo en la cultura regional creando en música y danza una nueva expresión con la que pasó a la memoria colectiva.

El primer año de su unión matrimonial con Arbelita López, se residenció en el corregimiento de Puerto Carrillo. Un año en el que conoció y vivió la felicidad aunque no sin obstáculos para consumar el matrimonio, toda vez que los familiares de la muchacha no eran gustosos por su condición de músico y negro. Aun así, Pablo Garcés había decidido unirse con la joven y no hubo poder que impidiera el casamiento. Sin embargo, esa felicidad duró poco, pues Arbelita López murió en el parto de su primer hijo quien falleció días después de la muerte de ella.

El golpe fue brutal, Garcés Pérez se refugió en el trabajo con la “Ribana”, entregándose a la música toda su capacidad racional para huir del dolor. El trabajo es para algunos privilegiados una estrategia eficaz con la que se resuelven dolorosas situaciones. La soledad del músico trasladado a una modesta residencia en el centro de la población propició la aparición de espíritus y fantasmas revivientes de ese pasado reciente en el que aparecía ella, Arbelita, con el niño en los brazos. Son esas dificultades adicionales a las ancestrales del pueblo desarraigado de su raza que lo hicieron fuerte y con lo que enfrentó, con los músicos de la “Ribana” el proyecto de

crear una música que apoyada en la tradicional, recogiera el repertorio europeo para hacer una síntesis parecida a la de la lengua, la religión y en general a la cultura. Quienes se quedaron repitiendo la música europea y la música tradicional, no tuvieron tanta acogida y no pasaron a la historia.

Son recordados, evidentemente y entre ellos aparecen el mismo José Dolores Zarante y también José Deogracia Fortunato Sáenz, cuyos escritos autobiográficos constatan su dimensión en este sentido. Pero quienes se atrevieron a reelaborar la cultura musical y danzaria para producir verdaderas síntesis, son recordados y amados. Además, hoy su obra se la disputan muchos pueblos que tienen méritos indiscutibles para pretender ser cuna de un patrimonio que merece mejor suerte. Pablo Garcés Pérez y Alejandro Ramírez Ayazo son los pioneros de esta transformación.

El primero afecta notablemente la tradición musical y danzaria caribe en la vertiente afro colombiana, mientras el segundo introduce los cambios a la tradición musical propiamente indo americana. Es de precisar que por razones metodológicas se estudian por separado estos procesos pues, en verdad, la labor de Garcés y Ramírez es integral y en tal sentido la transformación efectuada por ellos es total. El primero asume la monumental tarea de recoger la tradición del baile cantado o fandango cantado para adecuarla a los nuevos tiempos de una manera instrumental, haciendo uso principalmente del bombardino, trombones, altos, barítonos, marcantes, trompetas y percusión, en tanto que Ramírez Ayazo asume la transformación desde el clarinete.

No es que a Pablo Garcés no le hubiese interesado el clarinete, ni a Ramírez la percusión, pero los testimonios de los músicos de la región ofrecen pistas para afirmar que habían dividido sus responsabilidades, tanto por la naturaleza de los instrumentos que tocaban como por la tradición cultural e intereses representados. Garcés era más caribe que Ramírez; este era depositario de una cultura más mediterránea y mestiza. No fueron pocas las discusiones que los dos músicos libraron para resolver los problemas que se presentaron en el desarrollo del proyecto. En estas se hallaba Pablo Garcés cuando el amor una vez más le tiende la mano y fija su atención en una linda muchacha, miembro de una aristocrática familia pelayera, constituyéndose una barrera que obstaculizó la relación como si el destino se hubiese empeñado en no dejarlo ser feliz. Un escándalo de proporciones hubo en el pueblo cuando se supo que Enedina Plaza tenía amores con el músico negro que ahora dirigía la banda “Ribana”.

- ¿Qué te va a ofrecer ese hombre?
Le decían a la muchacha
- Tú eres hija de una familia de bien

y tienes que buscarte un
hombre de tu condición .

Los blancos dejan a lo largo del siglo XX una estela de vanidad y soberbia que demuestra un talante cuyos efectos aún se percibieron décadas más tarde. De una parte, ya a principios del siglo, la música había perdido el estatus que tenía en Lorica. Los blancos de Lorica se enorgullecían de ser músicos, mientras en el resto del Sinú se consideraba que la música contribuía a la pérdida de estatus social. Así mismo, era menos permitido que un negro se casara con una mujer de condición social por lo menos acomodada. Pero fue la música el elemento que contribuyó a la solución del conflicto planteado por los familiares de Enedina Plaza, radicalmente opuestos al matrimonio de la muchacha con Pablo. Contribuyeron a atenuar las posturas inflexibles, José Lugo Espinosa y Alejandro Ramírez Ayazo, quienes en largas conversaciones con los padres de Enedina, los convencieron de las bondades del joven músico.

Aclaradas así las cosas, Garcés Pérez y Ramírez Ayazo tuvieron la tranquilidad para emplearse a fondo en el proyecto de sacar adelante la banda y con él, dedicar tiempo para el estudio, el ensayo y la composición musical. Años más tarde las dificultades de Pablo serían heredadas por su hijo Walberto quien se enamoró de Rosalba, hija de Alejandro, situación que repitió la historia con el agravante de la separación definitiva de los dos músicos.

En el segundo quinquenio del siglo XX el fandango “cantao” se transformó en fandango instrumental, de la mano y dirección musical de Pablo Garcés. Fue esta conversión la que originó la muerte definitiva de la poesía cantada cuyas protagonistas principales eran las mujeres. Sobre la base rítmica y melódica de la música de los negros, nació lo que se llamó el fandango viejo, interpretado por los instrumentos que trajo Diógenes Galván de Panamá. ¿Qué camino debió seguir Garcés Pérez en esa coyuntura? ¿Renunciar a la utilización de las nuevas tecnologías en materia de instrumentos musicales y elaborar un proyecto aplicado al mejoramiento del fandango “cantao”? ¿O, por el contrario, elegir la ruta de la revisión y selección crítica de elementos musicales de la tradición oral cantada y elaborar arreglos para banda en el formato que estaba al orden del momento? Hubo discusiones ardientes, como se ha dicho, en torno a esta cuestión en las que también participaron los músicos integrantes de la banda.

- ¿Qué hacemos con las cantadoras?
Se preguntaría Antonio Velásquez.
- ¿Por qué no pensar en un fandango
“cantao” en el que la banda

admita la voz de Damiana
Lagares o Ana Teodora Padilla?

Reinaldo Guerra, también integrante de la banda, propuso una solución al problema de la percusión en el sentido de introducir el tambor macho y el tambor hembra a la banda, al lado de bombo, caja y platillos.

En todo caso, factores de orden objetivo y subjetivo, intervinieron para satisfacer unas necesidades sociales en materia de recreación popular. Objetivamente la evolución de las fiestas en corraleja, determinó su posicionamiento como el evento de recreación más importante a fines del siglo XIX y principio del XX, impuestas por el peso específico jugado en la economía regional por la hacienda ganadera. La figura del ganadero se perfiló en el periodo anotado, de tal manera que, se consolidó a partir de una tupida red de elementos ideológicos y políticos sustitutivos de las ideas liberales radicales de la segunda mitad del siglo XIX.

Emergió una especie de patriarca generoso y bonachón, amigo de sus trabajadores, vaqueros, jornaleros, sirvientes y beneficiarios de las dádivas que el patrón, la matrona, hijos y criados, distribuían en las comunidades, conformando así mismo, en muchos casos, corrientes políticas y de opinión que le permitían manejar los asuntos del poder local y regional. En ese contexto fue emergiendo la recreación popular en general y las fiestas en corraleja, particularmente, cuya base organizativa se sustentaba en uno o más hombres de confianza del ganadero. Es justo reconocer que las primeras fiestas de toros se realizaron con un gran apoyo popular, cuyo secreto era la convocatoria pública en el reparto de las tierras de la plaza para la construcción del redondel, escenario principal del festejo. El evento no tenía carácter comercial y por tanto, cada palco pertenecía a una familia que a su vez invitaba a sus allegados y amigos para presenciar gratis los espectáculos. Estos, en realidad, eran una parodia de corridas de toros, con lidiadores a pie y montados, jugando astados de las dehesas de la región.

Las bandas de músicos después de los años treinta pertenecen a este contexto y muchos integrantes de la agrupación eran trabajadores del campo, cuyo tiempo era repartido en estas actividades. En la época de invierno se dedicaban a las labores agrícolas, mientras en el verano se convertían en músicos, por lo que generalmente las fiestas de toros se realizaban en la temporada de verano. Esta es la razón simple y llana por la que la transformación de la música tradicional, tanto fandangos “Cantaos” como los bailes de cumbia o gaiteros, deviniera en instrumental y en ese sentido, los maestros responsables del cambio, tuviesen pocas alternativas en esta dirección.

Subjetivamente tienen que subrayarse las condiciones artísticas de los directores de la banda y del grupo de músicos involucrados, depositarios de un legado cultural que facilitó el proyecto de Garcés Pérez.

El resultado de este proceso fue el surgimiento de un género musical denominado fandango sinuano que sirvió para acompañar el baile paseado por las calles del pueblo, como se hacía antes con el acompañamiento de las cantadoras de la poesía cantada. Ahora, la música se interpreta con los instrumentos de vientos metálicos y de madera que Diógenes Galván trajo de Panamá.

Papel principal jugó Garcés para convertir la voz de las cantadoras solistas y los estribillos en la línea melódica de las trompetas, bombardinos y clarinetes, con un ritmo que como en el pasado, facilitará el bullicioso recorrido por los barrios rivales cantando coplas picantes.

Hoy, se mantienen las frases y figuras musicales de esa época haciendo parte esencial de nuevos fandangos, constatando la persistencia de una tradición musical y danzaria que puede ser aprovechada para el mejoramiento de la calidad educativa, la formación musical instrumental, coral, desarrollo del gusto estético, la apreciación musical y coreográfica, local y universal.

Pablo Garcés fomentó música, danza y sana recreación, formando muchachos que se convirtieron en multiplicadores, quienes a su vez organizaron nuevas bandas de músicos, estimularon la formación de nuevos compositores, enriqueciendo el cancionero popular en géneros nuevos con los elementos tradicionales, involucrando a la juventud en el proceso.

Como hoy, los viejos de ayer, amantes y defensores el baile cantado, el baile de cumbia y otras manifestaciones musicales y danzarias ancestrales, tanto de indios, negros, blancos como mestizos, opusieron resistencia a la transformación que se operó cuando aquellas fueron reemplazadas, en el gusto de la juventud, por la propaganda surgida naturalmente con la presencia de muchachas que, como María Varilla, inventaron un nuevo discurso con el movimiento del cuerpo para disfrutar la vida. Así sucedió en el mes de enero del año 1916 en las fiestas de toros, que se efectuaban en Montería para la época. El hecho se comentó en los puertos, calles, caminos y ríos; en los periódicos de la época se reivindicó el derecho de la mujer a la danza y a mantener su espacio propio de recreación desde la época de la Colonia. El fandango volvió a ser de la mujer, con la música instrumental de bandas como antes había sido en el fandango “cantao” con las cantadoras que casi pertenecen a la tierra del olvido, y sus nombres se erigen en el tiempo con una aureola mítica. Hoy el fandango está simbolizado por María Varilla, como ayer por Candelaria Vacunare, Ana Teodora Padilla, Damiana Lagares y Pabla Hernández Correa.

En los fandangos de aquel enero concurrieron varios factores que determinaron el cambio histórico de rumbo de la cultura sinuana: la escuela de música “Ribana”, dirigida por Pablo Garcés Pérez estrenó una obra nueva, compuesta en un género musical que antes interpretaban los gaiteros desde hacía más de un siglo. El autor de la pieza era el joven clarinetista de la banda, Alejandro Ramírez Ayazo, nacido en Montería y residenciado desde muy joven en San Pelayo. Es la expresión del sentimiento identitario de la música homenajeando a la mujer sinuana. Ella, María Varilla, es la expresión de la síntesis de la danza en el tiempo, que superaba dialécticamente el baile de los negros, indios, blancos y mestizos, en un proceso de construcción y apropiación colectiva que iluminó el ser sinuano – Caribe – colombiano con una identidad. El, la música; ella, la danza, que concertaron públicamente una simbología para preservar un orgullo regional, nacional en aquel mes de enero en Montería. Fue un grito cósmico.

¡Maestro, tóqueme el porro mío!
Tóqueme el porro que me gusta a mí!

Y esa noche, un espíritu se bebió de un sorbo la alegría y la esperanza de un pueblo, acordando preservar la memoria, quedando todo escrito con caracteres y rasgos abstractos en el espacio y el tiempo.

El porro de ella, de María Varilla; el porro María Varilla, en cuya estructura, líneas rítmicas y melódicas se lee la historia completa del Sinú. Con las partes de bombardino se escucha a Pablo Garcés; en las de clarinete a Alejandro Ramírez; se entiende perfectamente al “Primo”, Julio, al “Indio”, Martín, Néstor, Leonidas, Pedro Paternina, Fernando Plaza, José Galván Lugo, Rey, David, Alberto, Gil, Raúl Guerra, Abraham, Augusto, Agustín, Daniel Luna, Alcides Suárez, a todos. Allí está todo escrito, pero se necesita saber leer en ese libro para comprender el recorrido de la saga.

En el fandango está consignada la historia escrita por María Varilla en la danza, narrando los orígenes y cambios, mencionando los protagonistas del constructo. En el cuerpo de la danza se puede leer que existe un origen común entre la rumba cubana y el fandango sinuano, el porro pelayero y el jazz. Esta música – danza cósmica, tiene de América precolombiana, África y Europa, cocinada en el fogón del gran Caribe, estructurando un ser caribe colombiano cuya nación se fraguó como fiesta de dioses.

Cuando terminó el fandango, la noticia voló de boca en boca por el río, el mar los caminos, construyendo el mito, como se había creado a Lucía Ochoa, la cantadora que “pquierió” con la diabla. Ahora María Varilla no es un ser concreto que, como en los tiempos originales del Caribe en el siglo XVII, poseía a los y las baila-

doras, en una danza ritual de posesos. Cuando María Varilla bailaba no pisaba el suelo, aumentaba de estatura, la levedad del ser adquiría el peso de los ángeles, se transfiguraba en un ser radiante con la aureola de espíritus selectos.

Los antecedentes inmediatos de Ramírez Ayazo, por línea paterna los hallamos en Santa Rosa de Osos, departamento de Antioquia. El padre se llamaba Alejandro Ramírez Cárdenas quien viajó al norte a una población ubicada en el alto Sinú. Santa Rosa de Osos quedó como un recuerdo al filo de una canción, pues con tiple y guitarra intentó espantar de su alma la nostalgia de los desencuentros.

En Frasquillo, una vereda enclavada en las montañas a orillas del río Sinú, se consagró al trabajo, organizando la explotación y comercio de caucho, raicilla, cría y venta de cerdo, cultivo de cacao y un almacén bien surtido para la distribución y venta al detal. Su contacto con la ciudad de Montería en el hoy departamento de Córdoba, se hizo obligatorio por razones comerciales. En sus viajes frecuentes a Montería, Ramírez Cárdenas conoció a Lorenza Ayazo, hija de Eladio Ayazo y Petrona González, familia de clase media, residenciada en Montería. Lorenza, la bella sinuana, se encargaría de quitarle los bríos aventureros y un día del año 1882, en la modesta iglesia de techo pajizo de esta población, el cura rector José Inés Ruiz, bendijo la unión matrimonial que con pompas se festejó en la calle 30 con carrera 5^a. Desde este momento, Montería fue el teatro de sus actividades económicas y políticas. El 29 de mayo de 1883 nació su primer hijo Alejandro, quien años más tarde contribuyó a transformar la música, la danza y la cultura sinuanas.

A fines del siglo XIX fue aprobada la Constitución de 1886 por una constituyente elegida a dedo, con la que se pretendió darle al país una mayor estabilidad política. Trece años más tarde, en el año de 1899 estalló en Colombia la guerra de los mil días que, por razones políticoburocráticas en principio, enfrentó a liberales y conservadores en forma sangrienta con consecuencias solo comparables a la violencia partidista de los años cuarenta y cincuenta y la revolución mexicana de 1910.

Un manual de historia de Colombia recoge así el hecho: “La lucha ensangrentó tristemente todo nuestro territorio; perecieron cien mil personas; se arruinó el país, la moneda se desvalorizó y durante el conflicto ocurrió la pérdida de Panamá, pues debido a la crisis nacional se facilitó la intervención de Estados Unidos contra nuestra soberanía nacional”. En la historia de Montería, don Jaime Exbrayat escribe al respecto del combate de Montería en la guerra de los mil días: “Después de un reñido y sangriento combate que se prolongó durante varias horas fueron tomadas unas tras otras las calles centrales así como los principales edificios de la población y completamente derrotados, los insurgentes emprendieron una rápida y desordenada retirada”. Más abajo dice “Los heridos fueron más de un centenar y

los muertos pasaron de cincuenta”, este acontecimiento se produjo el 28 de Febrero de año 1900.

La guerra de los Mil Días tuvo como una de sus causas, la crisis económica de 1885, lo que en su conjunto afectó sensiblemente la estabilidad económica de la familia Ramírez, que, adicionalmente, fue golpeada por la grave enfermedad sufrida por Ramírez Cárdenas, cuyos últimos días los vivió con una parálisis total. Cuando Lorenza Ayazo dio a luz a su primer hijo se despertó en su alma un sentimiento de ternura que la hizo dividir el tiempo entre los negocios del marido y las atenciones al hijo. La casa de la calle 30 con 5^a en Montería se llenó de cánticos y arrullos.

El Sinú deslizó sus aguas con su silencio dulce inventando una vocecilla cristalina para contar las historias infantiles que los abuelos y las abuelas guardan en la memoria. El tiple y la guitarra se unieron a los arrullos maternales en una hermosa composición de música, amor, paisaje y magia como si se tratara de una realidad ideal. Era el encuentro de dos tradiciones diferentes: la que viene de las montañas andinas y la nacida y fraguada en el valle del Sinú. El padre le enseñó a rasgar los instrumentos de cuerda. Otra influencia la recibió de la música popular de aquella Montería: gaiteros y bailes cantados de las tradicionales fiestas de “ceiberos” y “chuchurubieros”.

Alejandro Ramírez Ayazo, cursó sus estudios primarios en Montería, e inició los secundarios en Cartagena, viéndose obligado a suspenderlos con motivo de los acontecimientos políticos arriba señalados, lo que determinó un cambio substancial en su vida. Entonces, fue aflorando su vocación de músico, estimulada por jóvenes contertulios, con quienes integró dúos y tríos de música de cuerdas. Es probable que sus primeras creaciones sean de esa época.

Un hecho que le dio un viraje radical a su existencia lo constituyó la muerte de su padre, correspondiendo a la madre asumir las responsabilidades para enfrentar la difícil situación económica en que habían quedado. El muchacho y la joven viuda decidieron dedicarse a actividades económicas informales. Entonces empiezan a hacer parte de la economía itinerante que surgió de las fiestas en corraleja.

Justamente, en San Pelayo, Lorenza Ayazo conoció a Santiago Oliveros con quien contrajo segundas nupcias, cambiando el domicilio de la familia a esta población. Ramírez Ayazo vive los mejores días de su juventud en San Pelayo y puede decirse sin dudas, que aquí nace y se forja como músico de bandas y compositor. Así mismo tiene los primeros y verdaderos amores de su vida. Por eso, su guitarra no descansó y su alma, con la fuerza de los volcanes, es sacudida por la pasión, caldo de cultivo para la creación.

Ramírez Ayazo puede definirse como un hombre calmado, en apariencias; en

el fondo, su espíritu impetuoso para amar lo llenaba de ansiedad, soporte para la conquista amorosa. Nada fue más importante para él en esos días que el amor y la música. Con esta fórmula resuelve el problema del depresivo estado originado por las grandes frustraciones de su vida. Pero, era de los hombres que se crecen ante las dificultades. El último gran golpe de su vida lo recibió cuando su madre contrajo segundas nupcias, y su orgullo herido en lo más profundo avivó el complejo de Edipo que funcionó como mecanismo instigador de resentimientos.

Con la guitarra y el amor halló un poco de paz para sobrellevar la carga emocional que desembocó en la fuerza creadora de Ramírez, eclosionando el poeta y el músico, cantando a la mujer y a la naturaleza. Su perfeccionismo artístico en la música lo llevó a asistir a las clases que ofreció en San Pelayo el maestro Manuel Zamora, quien vino de Repelón, departamento del Atlántico a dirigir la banda “Ribana”. Muchos meses después, descollaba como clarinetista. Antes de ingresar a la “Ribana” empezó un experimento que produjo otra revolución en la música popular, similar a la de Pablo Garcés Pérez. Ramírez es el observador estudioso de la música de los gaiteros, con cuyos elementos trabajó para elaborar los arreglos musicales que interpretará en la banda.

Ramírez conoció, por intermedio de gaiteros y tamboreros, la centenaria tradición que provenía de indios y negros. Los gaiteros Leonidas Paternina, Julián Maussa y Manuel Padilla le habían dicho que en el pasado lejano, la gaita fue un instrumento melódico de vientos, perteneciente a los indígenas del Caribe. Él oyó la melodía de ese instrumento, que no se llamaba gaita, tocado por zenúes, koggis, cunas y emberas y otros pueblos precolombinos del norte de Colombia. Era triste, dulcemente tierna que transmitía el ser indígena. La suerte de los kuisis, suarras, fotutos o gaitas precolombinas es la misma de los indios que las poseían. Ramírez fue consciente del significado de ese instrumento, cuyo sonido era la voz de pueblos americanos contando, a través de mitos y leyendas, su paso por el espacio y el tiempo. Enseñando su cosmogonía, hablando de sus dioses, de su pensamiento y sociedad. La llegada del español a las tierras del gran Caribe significó un desastre demográfico promovido por los recién llegados a las costas Caribe y Pacífica de la hoy República de Colombia. Empezaron por el Darién y los Urabaes bien enterados de lo que habían hecho en las islas del Caribe, inventaron leyendas de tesoros que enloquecieron a los avaros.

Simultáneamente se propagó la noticia de las sepulturas y los maravillosos cementerios dorados de los zenúes, lo que estimuló una corriente de aventureros ávidos de oro, quienes desacralizaron las tumbas con perros. En ese momento los indígenas creían que los españoles eran caníbales. Destrozaron todo; los zenúes fueron borrados de la faz de la tierra por los Heredia y con ellos, los vecinos y su

cultura. Pocos huyeron y los que se salvaron se escondieron en las regiones más inhóspitas. Julián Maussa – dijo Ramírez - contó que, entonces, la gaita se volvió triste. Ella no era así. Las maracas y otros sonajeros, los tambores, las ocarinas de los pueblos del Caribe sonaban como si el cielo, las montañas y los ríos lloraran. La tristeza de los indios vino con la conquista, lo cuenta la gaita.

Las compañías negreras inglesas, holandesas, portuguesas, desarraigaron de las tierras africanas a millones de hombres y mujeres que fueron vendidos en puertos americanos, habilitados para tal fin. El gran Caribe se tiñó de negro, y con la cultura de las naciones africanas, también vino su pensamiento, música y danza. Pero vientos de resistencia y decidida lucha por la libertad, soplaron por América y en particular, el Caribe. Los palenques y el arrochelamiento son expresión de la independencia: negros e indios descubrieron comunidad de intereses para enfrentar la dominación. Y un buen ejemplo de la unidad de indios y negros es la unidad de la gaita y las maracas indígenas con los tambores africanos.

El proceso etnomusical de formación de los conjuntos de gaiteros no ha sido suficientemente estudiado. Alejandro Ramírez valoró enormemente la importancia cultural, histórica y musical de la gaita, por tal razón, arregló para clarinete, las tonadas de gaitas, preservando un sentimiento centenario que nos viene de los pueblos indígenas.

Los amores de Ramírez en San Pelayo, intervinieron como factor equilibrante de sus grandes frustraciones, y entre aquellos y estas, se tendió el puente de su capacidad de trabajo en el que emergió la actividad creadora.

El gran amor de su vida surgió en San Pelayo, cuando conoció a Angelita Oliveros Vidal. Ella escuchó serenatas con las canciones, guitarra y voz del muchacho. Para él no había noches oscuras, ni espantos, ni otros obstáculos. Su sueño de amor lo tradujo a poemas; sus cartas eran un quejido hondo, triste de entrega definitiva que se consumó cuando contrajo matrimonio con la pelayera en el año de 1903.

Después de su unión matrimonial con Ángela Oliveros, de la que nacieron cuatro hijos, se dedicó enteramente a su proyecto de comprensión del fenómeno de los gaiteros para elaborar la síntesis que le servirá en sus arreglos. Ramírez tomó el rumbo irreversible de la producción artística en una etapa de relativa tranquilidad. Entonces van naciendo, poco a poco, cada una de las obras que llevaban su sello, con las características estructurales, melódicas y rítmicas que le valieron el reconocimiento y dieron fama.

No se sabe con certeza de dónde vino la magia de la música a este pueblo, porque algunos dicen que el principio es el encantamiento de las aguas del río y la ciénaga; otros cuentan la historia del instrumento embrujado que le trajo Diógenes a Julio

Paternina. En el conjunto de hipótesis explicativas del fenómeno, también aparece la milenaria tradición que llega del finzenú, pueblo con un semillero de artistas de cuya obra quedó la rica orfebrería conservada en los museos. La discusión ha centrado su interés en la investigación de la obra musical de Pablo Garcés Pérez y Alejandro Ramírez Ayazo. La controversia también ha involucrado a pueblos del Caribe como Ciénaga de Oro, San Marcos, Corozal y San Pelayo, en donde se defiende el origen autóctono del fenómeno.

Pedro “Peyo” Torres

Hace parte de la leyenda de la música de bandas, nacido en Barranca Nueva, corregimiento de Calamar (Bolívar). En 1949 llega a los Carnavales de Barranquilla como integrante de la orquesta Granadina del maestro Manuel Lamadrid y convencido por el maestro y compositor Néstor Montes, para que se trasladara a Sincelejo, en donde hizo parte de la Orquesta Sinfonía del Caribe, la Orquesta de Radio Sincelejo y la Orquesta Diablos del Ritmo. En 1952 grabó su primer sencillo en Discos Fuentes, que contenía “El Culebro”, de su autoría y “Cógeme la Caña” de Néstor Montes. De Sincelejo marchó a Barrancabermeja en donde hizo parte de la Orquesta los Diablos del Ritmo, fundada por trabajadores de las petroleras, agrupación que se desintegró cinco años más tarde, y regresó a Sincelejo. Entonces organizó su Orquesta “Diablos del Ritmo”, continuando su producción musical en 1959.

Rubén Darío Salcedo Ruiz

Nació el 6 de mayo de 1946 en Ocaña (Santander), pero a los dos meses ya estaba en Sincelejo. Hijo de Esteban y Juana, quienes vivían de la artesanía; es el 8º de diez hermanos y de muy pequeño, ya tocaba la dulzaina. Se le conoce como el rey del pasebol, una especie de fusión entre paseo y bolero. Conversaba frecuentemente con Cresencio Salcedo, uno de los más importantes compositores de Colombia, primo hermano de su padre y autor de las emblemáticas canciones “Año Viejo” y “La Múcura”. Su padre le regaló una bicicleta que cambió por un acordeón. Rubén Darío Salcedo es autor de más de 400 canciones, 200 éxitos nacionales. Se inició como músico a los 8 años interpretando violines y guitarras. Compuso entre otros temas “Fiesta en Corraleja”, “Cabellos Largos”, “Ojos Indios”, “Ojos Verdes”, “Ay Elena”, “Manizaleña”, “Amor de Adolescente”, y muchas otras, que marcaron la música de la Sabana y el Caribe. Integrante de las agrupaciones musicales “Los Corraleros de Majagual”, “Los Caporales del Magdalena”, Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas”, “Emiro Salcedo y su Conjunto”. Lo que más ha hecho Rubén Darío Salcedo han sido paseboles. Sus canciones las hace sobre su guitarra. Su composición más conocida

es “Fiesta en Corraleja”, que tiene alrededor de cien versiones en cuatro idiomas, tales como las que hicieron Hansel y Raúl, Cheo García con la Billos y Moisés Angulo. Su inspiración fueron los preparativos de las corralejas, “los hombres cantaban mientras amarraban los bejucos, los palos y las tablas. Esos cantos los interpreté en mi guitarra y luego le puse la parte descriptiva para formar la canción”.

Corría el año 1963. Homenajeado por el Ministerio de Cultura en el año 2009 por su contribución a la música colombiana con motivo del gran concierto nacional de ese año. “Ya viene el veinte de enero/ la fiesta de Sincelejo/los palcos engalanados/ la gente espera el ganado/ esta si es la fiesta buena/ la fiesta en corraleja”. La obra no tuvo mayor impacto inicialmente, solo se escucha en fiestas de pueblo; luego se fue a vivir cuatro años al Ceibal, finca de su padre Esteban, en el corregimiento “El Yeso”, corregimiento de Morroa (Sucre), donde había un caballo viejo y blanco que, como a su progenitor, incluyó en la letra, cuatro meses después de su inspiración inicial: “Allá va Esteban Salcedo/ con su caballo piquetero”. En 1969, la obra fue grabada por Alfredo Gutiérrez y los Caporales del Magdalena, en los estudios del Capitán Molina, en Barranquilla, bajo el sello Codiscos, constituyéndose en todo un éxito nacional.

Las obras musicales emblemáticas, sus autores, agrupaciones, músicos han fraguado y contribuyen permanentemente a configurar el ser social sucreño-cordobés.

Las obras de mayor relevancia con bandas de música de viento entre otras son:

1. “María Varilla” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo
2. “Soy Pelayero” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo
3. “El Pájaro” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. 11 de Noviembre de Rabolargo.
4. “El Sapo Viejo” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera, producción Edgardo Hernández
5. “Porro Viejo Pelayero” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera, producción Edgardo Hernández
6. “El Tortugo” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera, producción Edgardo Hernández
7. “No te tires por el suelo” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo, producción Edgardo Hernández G
8. “Lorenza-Mocarí” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. “11de Noviembre de Rabolargo.
9. “La Mecha” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera, producción Edgardo Hernández

10. “Pedro Julio” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo, producción Edgardo Hernández
11. “El Gran Narso” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. “19 de Marzo” de Laguneta
12. “La Seca” del Folclor. -Banda Bajera de San Pelayo
13. “Catalina” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera, producción Edgardo Hernández G.
14. “La Mona Carolina” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Nueva Esperanza de Manguelito
15. “Sábado de Gloria” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Ritmos de Sucre
16. “El Binde” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. María Varilla, de San Pelayo
17. “7 de Agosto” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
18. “El Ratón” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo, producción Edgardo Hernández
19. “El Pilón” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. Bajera de San Pelayo, producción Edgardo Hernández
20. “Carmen de Bolívar” Lucho Bermúdez Lucho Bermúdez y su Orquesta.
21. “El Estanquillo” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. “19 DE Marzo”, de Laguneta.
22. “San Marcos” Adolfo Castro Orquesta Frenesi
23. “Ayapel” José Cáceres Land. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
24. “San Carlos”-Eliseo García. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
25. “Mi Sahagún” Eliseo García. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
26. “Mi Lindo San Marcos” Eliseo García. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
27. “El Barrilete” Julio Paternina. -B. Nueva Esperanza, de Manguelito
28. “Oro Blanco” Eugenio Herrera. -B. “2 de Febrero”, de Cereté.
29. “Fiesta en Corraleja” Rubén Darío Salcedo. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
30. “PaloeCorraleja Ricardo Hernández Ochoa. -B. “11 de Noviembre, de Rabolargo.
31. “El Culebro” Pedro Torres. -B. Juvenil, de Chochó-Sucre.
32. “La Buchaca” Pedro Salcedo. Pedro Laza y sus Pelayeros.
33. “Soy Sinceano” Leonardo Gamarra. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
34. “Corozal y Sincelejo” Pedro Salcedo. Pedro Laza y sus Pelayeros
35. “Bodas de Plata” Guillermo Valencia Salgado. -B. “19 de Marzo, de Laguneta.

36. “El Toro Negro” Danuil Montes. -B. “19 de Marzo, de Laguneta.
37. “El Balay” Julio Fontalvo. -B. Juvenil, de Chochó-Sucre
38. “Roberto Ruiz” Antolín Lenes. -B.”19 de Marzo”, de Laguneta.
39. “EL Campeón” José Ricardo Vergara “Mañungo” Pacho Galán y su Orquesta.
40. “María Helena”
41. “Los Sabores del Porro” Pablo Flórez Camargo. Pablo Flórez Camargo y su Conjunto
42. “El Dolor de María” Pablo Flórez Camargo. Juancho Torres y su Orquesta
43. “La Encañada” Eligio Argel. -B. Juvenil, de Chochó
44. “Sonia” Antolín Lenes. Orquesta de Juancho Torres.
45. “Montería” Pedro Torres. -B.”19 de Marzo”, de Laguneta.
46. “Montería Moderno” Julián Díaz. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
47. “MataeCaña” Eliseo García. Calixto Ochoa Eliseo García.
48. “Margento” José Cáceres Land. -B. “19 de Marzo, de Laguneta.
49. “Mi Palmar” Guillermo Valencia Salgado Juancho Torres y su Orquesta.
50. “La Flor del Bonche” Rafael Grandeth Gómez. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
51. “La Siempre Viva” Rafael Grandeth Gómez. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
52. “Río Sinú” Miguel Emiro Naranjo. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
53. “Corazón Inemita” Guillermo Valencia Salgado. -B.”19 de Marzo”, de Laguneta
54. “Boquita Salá” Pacho Galán. Pacho Galán y su Orquesta.
55. “Soy del Porro” Ricardo Hernández. -B. “Nuestra Señora” de la Doctrina-Lorica.
56. “El Varitazo” Miguel Emiro Naranjo. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
57. “La Trenza” Armando Contreras. -B. Juvenil, de Chochó
58. “María de las Mercedes” Rubén López. -B”19 de Marzo, de Laguneta.
59. “Homenaje a San Pelayo” Armando Contreras. -B. Juvenil, de Chochó-Sucre
60. “El Canario” Gustavo Gómez. -B. “Nuestra Señora”, de la Doctrina Lorica.
61. “El Santiaguero” Lamberto Campos. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta
62. “Viento Sabanero” José Tarcila Ricardo
63. “Sandra Patricia” Ramón Benítez. -B. Ritmos de Sucre
64. “Viejas Costumbres” Armando Contreras. -B., Juvenil de Chochó

65. “Mochila” Dairo Meza. -B. Nueva Esperanza, de Manguelito
66. “Ramiro Petro” Alejandro Ramírez Ayazo. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
67. “Río San Jorge” Miguel Emiro Naranjo. -B. “19 de Marzo, de Laguneta.
68. “El Mantero” Devaloy Acuña. -B. María Varilla, de San Pelayo
69. “No bebo pero mando” Armando Contreras. -B., Juvenil de Chochó.
70. “El Abejón Mono” Hernán Contreras. -B. Santa Lucía, de Arache
71. “Orgullo Provinciano” Hernán Contreras “13 de Enero”, de Canalete.
72. “Genio y Figura” Hernán Contreras. -B. “13 de Enero”, de Canalete
73. “Un solo Dolor” Pacho Galán
74. “Vicentico Martínez” Luís A Rodríguez. Pedro Laza y sus Pelayeros
75. “Salsipuedes” Lucho Bermúdez. Lucho Bermúdez y su Orquesta
76. “El Vaquero” José Barros, producción Juan Carlos Bravo
77. “El Flecha” Rubén López O. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
78. “María de las Mercedes” Rubén López Ortiz. -B. “19 de Marzo”, de Laguneta.
79. “El Cacique” Pedro “Peyo” Torres. Juancho Torres y su Orquesta.
80. “La Múcara” Antonio Fuentes. La Integración.

Las bandas tradicionales y su música, patrimonio cultural inmaterial de la nación

Cuando hay identidad con la música, sobretodo la ejecutada por las tradicionales bandas de música de viento, hay un entendimiento en los núcleos sociales que por muchos años han sido sus seguidores y promotores. Ello ha estado presente en cada localidad donde se tiene conocimiento del asentamiento de uno o varios integrantes de una banda tradicional de música de viento.

Hablar de bandas tradicionales implica precisar el concepto de tradición que se prefiere en este estudio, un concepto que generalmente se ha asociado al concepto de folklore, surgido en la antropología a fines del siglo XIX, definido más como prácticas populares típicas empíricas y vivas, utilizado también al acercarse a los fenómenos de las músicas y las danzas, ámbitos que se tratan aquí. El concepto ha sido cuestionado por los epígonos de las teorías de la globalización, las teorías globalizadoras y las más recientes teorías posmodernas de la cultura y la comunicación.

Desde luego, lo que critican se refiere al concepto de folklore a fines del siglo XIX, principios y mediados del XX, que en Colombia estuvo en uso desde los años 50, hasta fines de este siglo. No son estas las teorías que se sustentan en el presente trabajo, criticadas desde distintos puntos de vista, principalmente en un período de grandes transformaciones políticas, económicas y tecnológicas. Sería ingenuo criticar a los folklorólogos y acusarlos de ser responsables de la situación económica de los músicos del Caribe colombiano, desestimando el entramado global, nacional y regional de las grandes empresas de la comunicación y la producción de la música, asociado a una diversidad de factores estructurales bien diferenciados. Jesús Martín Barbero realiza un análisis y seguimiento al concepto de pueblo, involucrado en la palabra folklore, mientras Néstor García Canclini formula una severa crítica a las políticas de la Organización de Estados Americanos durante los años setenta.

El problema es más complejo de lo que parece, prestemos atención a lo que desde las teorías de la cultura y la comunicación se está diciendo en relación con el folclore: el movimiento romántico europeo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se refirió al pueblo con las voces folk, volk y peuple, aparentando hablar de lo mismo. De un lado, folk y volk, serán el punto de partida del vocablo con que se designará la nueva ciencia: folklore y volkskunde; mientras peuple, en lugar de ligarse a un sufijo noble para engendrar el nombre de un saber, lo hará a una modalización cargada de sentido político peyorativo: populismo.

Folklore capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos “mundos” culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla. Volkskunde capta la relación – superposición- entre dos estratos o niveles en la configuración “geológica” de la sociedad: uno exterior, superficial, a la vista, formado por la diversidad, la dispersión y la inauténticidad, todo ello resultado de los cambios históricos, y otro interior, situado debajo, en lo profundo y formado por la estabilidad y la unidad orgánica de la etnia, de la raza.

Por tanto, Folklore se refiere a la relación pueblo-tradición, mientras que volkskunde capta pueblo-raza. Peuple habla ante todo, de la otra cara de la sociedad constituida. Campesinado y masas obreras forman el universo del pueblo en cuanto universo de sufrimiento y de miseria. Jesús Martín Barbero dice ante esto que la travesía de los imaginarios permite comprender mejor lo que la concepción romántica de lo popular nos impide pensar: En primer lugar en la mistificación de la relación pueblo nación.

Pensado como “alma” o matriz, el pueblo se convierte en entidad no analizable socialmente, no atravesable por las divisiones y los conflictos, una entidad por debajo o por encima de lo social. El pueblo-nación de los románticos conforma una “comunidad orgánica”, esto es, constituida por lazos biológicos, telúricos, por lazos naturales, es decir, sin historia, como serían la raza y la geografía. En segundo lugar, la ambigüedad que carga su idea de “cultura popular”.

Si los románticos rescatan la actividad del pueblo en la cultura, en el mismo movimiento en que ese hacer cultural es reconocido, se produce su secuestro: El teórico de la comunicación y la cultura dice algo que nos viene como anillo al dedo, criticando a los románticos: “la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica”. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura patrimonio, folklore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo niño, primitivo.

La Organización de Estados Americanos aprobó en 1970 la Carta del Folclore Americano, elaborada por un conjunto representativo de especialistas. ¿Cómo caracteriza el futuro del folclore frente al avance de lo que identifica como sus dos mayores adversarios, los medios masivos y el “progreso moderno”? Néstor García Canclini resume así sus afirmaciones básicas:

- El folclore está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son siempre atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que “no desvirtúen el folclore” y “sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar”
- El folclore, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.
- El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el “proceso final de desaparición del folclore”, desintegran el patrimonio y hacen “perder su identidad” a los pueblos americanos.
- García Canclini afirma luego, a partir de esta curiosa exaltación de la cultura local por parte de un organismo internacional, la Carta traza algunas líneas políticas destinadas a la “conservación”, el “rescate” y el estudio de las tradiciones. Sus propuestas se concentran en los museos y las escuelas, los festivales y con-

cursos, la legislación y protección. El breve tratamiento de los medios masivos se limita a sugerir “emplearlos bien”, descalificando lo que se difunde en ellos por ser “un falso folclor”.

La reformulación de lo popular tradicional que está ocurriendo en la autocrítica de algunos folcloristas y en nuevas investigaciones de antropólogos y comunicólogos, permite entender de otro modo el lugar del folclor en la modernidad. Es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional - popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de élites y con las industrias culturales. Finalmente, el citado autor nos deja seis refutaciones a la visión clásica de los folcloristas que vale la pena tener en cuenta:

- a) El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales. En las dos décadas que pasaron desde la emisión de la Carta no se acentuó el supuesto proceso de extinción del folclor.
- b) Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular. En las últimas décadas, las ciudades latinoamericanas pasaron a contener el 60 y el 70 por ciento de los habitantes. Aún en zonas rurales, el folclor no tiene el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por los medios electrónicos como por nuevos movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos.
- c) Lo popular no se concentra en los objetos. El estudio actual de la antropología y la sociología sobre la cultura sitúa los productos populares en sus condiciones económicas de producción y consumo. Los folcloristas influidos por la semiología identifican lo folk en comportamiento y procesos comunicacionales. En ninguno de estos casos se acepta que lo popular sea congelado en patrimonios de bienes estables.
- d) Lo popular no es monopolio de los sectores populares. Es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones.
- e) Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones.
- f) La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación.

Carlos Miñana Blasco, en su artículo *Entre el folklore y la etnomusicología*, publicado en la revista *A Contratiempo* no. 11, se refiere a este tema, cuestionando la ausencia de la musicología en los estudios musicales, haciendo observaciones sobre la manera de cómo los folclorólogos estudian las expresiones musicales tradicionales: “Los estudios sobre la música popular tradicional en Colombia han estado marcados-como en otras partes del mundo-por el concepto de Folklore, término que propone en 1846 William J. Thoms en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las “antigüedades” tan de moda desde comienzos del siglo XVIII”, subraya, criticando, que al “...folklorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto sociocultural, prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación” y luego, afirma que “Los proyectos folkloristas se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el libro”.

No es a ese concepto de tradición, ni identidad, ya cuestionados, que se apoya en el concepto de folklore propio del siglo XIX, al cual nos estamos refiriendo en este estudio. Esta no es la preocupación que nos asiste cuando abordamos la preservación del patrimonio cultural inmaterial, con los ingredientes de fanática postura de impedimento de los cambios inevitables que se suceden en todos los campos de la vida de la sociedad. El concepto de tradición que aquí se trata, está relacionado con la concepción planteada por Carlo Ginzburg en su trabajo “El queso y los gusanos”, en el cual se refiere a un sustrato de creencias campesinas, de muchos siglos de antigüedad, pero no del todo borrado: “Pero tras el fino velo que aparentemente cubría temas y términos de las discusiones de la época, se entrevé la presencia masiva de tradiciones diversas, mucho más antiguas.(...) Mejor atribuirlas, provisoriamente, a un sustrato de creencias campesinas, de muchos siglos de antigüedad, pero no del todo borrado”. Ésta es la perspectiva metodológica con la que proponemos acercarnos al concepto de lo tradicional, que no significa que los actuales géneros y formatos musicales ya existían en los pueblos precolombinos, en África ni en Europa, antes del descubrimiento de América. En el Caribe colombiano confluyeron antiguas tradiciones organológicas y musicales que se expresan en las bandas musicales y en las músicas actuales, objeto de este estudio.

En sus “Ideas y creencias”, José Ortega y Gasset nos ayuda a entender el concepto mismo de tradición con el cual se pretende fundamentar teóricamente este trabajo acerca de las bandas tradicionales y poder explicar un poco algunos patrones de comportamiento cultural en la región que nos ocupa. Sin que pretendamos descali-

ficar el conocimiento académico o científico, gran parte de la vida de los pueblos de la región en referencia, está regida por lo que Ortega y Gasset denomina “creencias básicas”, que subyacen en una zona oculta y profunda del ser humano.

Este autor dice que “Cuando se quiere entender a un hombre, la vida de un hombre, procuramos ante todo averiguar cuáles son sus ideas”. Pero para Ortega Y Gasset, la expresión “ideas de un hombre” puede referirse a cosas muy diferentes, trátese de pensamientos vulgares o teorías científicas; dice que siempre se tratará de ocurrencias que en un hombre surgen, originales suyas o insufladas por el prójimo. “Pero esto implica evidentemente que el hombre estaba ya ahí antes de que se le ocurriese o adoptase la idea”. Luego, en el cuidadoso análisis que Ortega y Gasset realiza, con una metodología rigurosa, afirma que: “...no hay vida humana que no esté desde luego constituida por ciertas creencias básicas y, por decirlo así, montada sobre ellas”. Luego sostiene “Vivir es tener que habérselas con algo- con el mundo y consigo mismo. Mas ese mundo y ese “sí mismo” con que el hombre se encuentra, le aparecen ya bajo la especie de una interpretación, de “ideas” sobre el mundo y sobre sí mismos”. Y de aquí, sostiene la esclarecedora explicación de las ideas básicas que llama creencias, a las que no se llega por pensamientos ni son fruto de la lógica ni de los razonamientos: “Estas “ideas básicas” que llamó creencias (...) no surgen en tal día y hora dentro de nuestra vida, no arribamos a ellas por un acto particular de pensar, no son, en suma, pensamientos que tenemos, no son ocurrencias ni siquiera de aquella especie más elevada por su perfección lógica y que denominamos razonamientos”.

Llega entonces a la conclusión de que estas ideas son en verdad creencias, concepto este con el cual quiere subrayar la verdadera naturaleza del ser identitario: “... estas ideas que son, de verdad, creencias” constituyen el continente de nuestra vida y, por ello, no tienen el carácter de contenidos particulares dentro de esta”. Lo que confirma cuando dice de manera clara: “...no son ideas que tenemos, sino ideas que somos”. “De las ideas-ocurrencias –y conste que se incluyen en ellas las verdades más rigurosas de la ciencia, podemos decir que las producimos, las sostienemos, las discutimos, combatimos en su pro y contra y hasta somos capaces de morir por ellas”. “con las creencias propiamente no hacemos nada, sino que estamos en ellas”.

Enfrenta creencias y ocurrencias, sugiriendo dejar el término “ideas”, para designar todo aquello que aparece como resultado de la actividad intelectual, “Pero las creencias (...) operan ya en nuestro fondo cuando nos ponemos a pensar sobre algo”, lo que tiene una realidad problemática y ocupa en nuestra vida un lugar secundario si se le compara con “nuestras creencias auténticas”. Con el fin de iluminar la estructura de la vida humana, el autor contrapone entre pensar una cosa y contar con ella. “...a este modo de intervenir algo en nuestra vida sin que lo pensemos lo

llama “contar con ello”. Y ese modo es el propio de nuestras efectivas creencias.

Sostiene que el intelectualismo tendía a considerar como lo más eficiente en nuestra vida lo más consciente. Dice: “La máxima eficacia sobre nuestro comportamiento reside en las implicaciones latentes de nuestra actividad intelectual, en todo aquello con que contamos y en que, de puro contar con ello, no pensamos”. “...fijar el inventario de las cosas con que se cuenta, sería, de verdad, construir la historia, esclarecer la vida desde el subsuelo”. “Cuando intentamos determinar cuáles son las ideas de un hombre o de una época, solemos confundir dos cosas radicalmente distintas: sus creencias y sus ocurrencias o “pensamientos”. En rigor, sólo estas últimas deben llamarse “ideas”.

Las creencias constituyen nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas “vivimos, nos movemos y somos”. Por lo mismo, no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. Cuando creemos de verdad en una cosa, no tenemos la “idea” de esa cosa, sino que simplemente “contamos con ella”.

Las ideas, es decir, los pensamientos que tenemos sobre las cosas, sean originales o recibidos, no poseen en nuestra vida valor de realidad. Actúan en ella precisamente como pensamientos nuestros y solo como tales. Ortega y Gasset insiste en la inestabilidad de las ideas, del pensamiento, en lo cambiante de su naturaleza, y es en esa lógica del diálogo metodológico, como sobrevive, por eso afirma que: “La idea necesita de la crítica como el pulmón del oxígeno y se sostiene y afirma apoyándose en otras ideas que, a su vez, cabalgan sobre otras formando un todo o sistema”.

Subraya la importancia y cercanía de las creencias, como elemento central de lo que somos, llamando la atención en un comportamiento que se origina en ese subyacente mundo que nos gobierna. No son las ideas las que nos gobiernan, son nuestras creencias. “Entre nosotros y nuestras ideas- dice- hay, pues, siempre una distancia infranqueable: la que va de lo real a lo imaginario”. “En cambio, con nuestras creencias estamos inseparablemente unidos”.

El texto de Ortega y Gasset, particularmente repleto en ejemplos para demostrar que no somos ideas, ni concepciones, sobre las cuales tenemos un margen mayor o menor de independencia, por grande que sea su influencia sobre nuestra vida, podemos siempre suspenderlas, desconectarnos de nuestras teorías. Sostiene

que la exigencia de un mayor esfuerzo para comportarnos como pensamos es una prueba de que no creemos en lo que pensamos, pues presentimos "...un riesgo esencial fiarnos de nuestras ideas, hasta el punto de entregarles nuestra conducta tratándolas como si fueran creencias". "De otro modo,- dice- no apreciaríamos el ser "consecuente con sus ideas" como algo especialmente heroico". Es allí, en ese mundo de las creencias básicas del hombre en donde se halla el fundamento de lo que, en rigor, debe denominarse tradición. En los términos de Fernand Braudel, la tradición está ubicada en el tiempo largo y no sólo en lo que se ha llamado la herencia de los abuelos ni en la cosificación de la cultura, que puede mirarse en la historia de uno o dos siglos.

Para saber cómo somos los sinuano-sabaneros, el historiador Fernando Díaz Díaz, elabora y desarrolla un conjunto de ideas en torno a la sinuanidad que vale la pena resaltar para sustentar el marco teórico que se viene exponiendo. Sus publicaciones sobre metodología de la investigación y pedagogía, tenían un logo que las identificaba: EL PATO CUCHARO, ave representativa de la fauna bajosinuana.

Pero antes, digamos algo de quién es Fernando Díaz Díaz. Consagró su esfuerzo a comprender los fenómenos capitales de la historia de América Latina en el siglo XIX. Entre sus obras históricas merecen destacarse: Santa Ana y Juan Álvarez, frente a frente, publicada en México en el año 1972. Caudillos y caciques. México, el Colegio de México 1973. Historia documental de Colombia. Siglos XVI, XVII y XVIII. Tunja, publicaciones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1975. La desamortización de bienes eclesiásticos en Boyacá. Tunja, publicaciones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1977. Estado, Iglesia y desamortización en "Manual de Historia de Colombia, tomo III. Bogotá, Colcultura, 1979.

Díaz Díaz pertenecía a otra época y él mismo estaba hecho para la investigación sin esquemas rígidos, lo que contribuyó significativamente a su producción científica.

Su investigación histórica expresa un profundo contenido raizal con "Breve historia de Santa Cruz de Lorica" y avanzaba con rigor científico en la comprensión de la personalidad histórica y cultural del bajo Sinú, con énfasis en su desarrollo educativo, como sociedad pluricultural; a esta etapa pertenece el libro "Las letras y la historia en el bajo Sinú", definido como una aproximación o bosquejo de las letras elaboradas por los escritores de la comunidad loriquera, que se hace extensivo a toda la región del bajo Sinú. Investigador acucioso, estudioso incansable, filósofo-epistemólogo, dedicó el último lustro de su vida al estudio de la psicología aplicada a la educación, especialmente a Piaget, Ausubel y Gardner, tenía una só-

lida formación teórica, metodológica, gran conocedor de las corrientes y enfoques de la ciencia de la historia.

Fernando Díaz Díaz en relación con la SINUANIDAD, con el auspicio de la Alcaldía de Lorica, Biblioteca de Autores Loriqueros (2004), fue publicada una obra póstuma CULTURA DEL BAJO SINÚ: TRADICIÓN, EDUCACIÓN Y CAMBIO, producto del laboratorio para la enseñanza aprendizaje de la investigación, ejercicio de formación juvenil. El laboratorio es el bajo Sinú en general, y Lorica en particular.

Díaz Díaz no abandonó y menos, criticó la sinuanidad, no, por el contrario, estudió la sinuanidad con el rigor con que debe estudiarse este concepto, y la utilizó para formar investigadores. En la introducción del libro referenciado leemos: “Algunos de los jóvenes investigadores en Ciencias Sociales en cuya formación académica hemos colaborado, se han interesado en pesquisar el pasado histórico del sinuano de hoy, particularmente en lo que a su etapa de formación cultural se refiere.

Dentro de este interés, le ha llamado la atención el poder establecer los aportes específicamente culturales de los inmigrantes extranjeros que hoy ocupan nuestro territorio y que se mezclaron con las culturas mestizas que habían iniciado su proceso de decantación en el período postcolonial de nuestra historia regional”. Luego subraya: “Personalmente me he interesado en este asunto y en alguno de mis anteriores apuntes se ha tocado el tema, y no de cualquier manera, por cuanto de este hecho se han anticipado conclusiones acerca de la personalidad histórica y cultural del sinuano de hoy, y en particular en torno a su comportamiento social como grupo y como individuo.

En síntesis, dice, se ha explicado que el no poseer una cultura propia y ser producto de mezclas culturales incessantes ha condicionado secularmente su existencia y le ha tornado inseguro, separado de sus valores autóctonos, que en algunas ocasiones menosprecia, y por ello suele caer con relativa facilidad en la imitación de lo foráneo, en cualquiera de sus manifestaciones, como se observa con más intensidad en los tiempos que corren”. “Aclaramos que existe una serie de valores hechos y fenómenos culturales, elaborados mediante un largo proceso histórico, convertidos en tradición, que se han pretendido imponer hegemónicamente a todo el mundo occidental, dependiente de Europa y que incluyen mitos, normas de conductas, ideales de belleza, que constituyen la hegemonía cultural, que desde el siglo XV ha excluido las demás elaboraciones de cultura, en especial procedentes de América Latina, mestiza, convulsa, que representa la diferencia, con sus propios mitos, actitudes, leyendas, ideales y que hoy, para asombro de muchos, se ha convertido en el “realismo mágico”.

En su aproximación a la caracterización humana del bajosinuano o loriquero dice: "...procede de diversas latitudes geográficas y que al final es el resultado de una intensa mezcla de razas (aborigen, hispánica y negra) y de otras procedencias (presumiblemente judía). Psicológicamente inteligente, imaginativo, creador, alegre, respetuoso, trabajador, tolerante, apegado a la tradición. Muy seguro de sí mismo dentro de su medio geográfico y social, pero inseguro fuera de él." Se necesita más espacio y tiempo para trabajar las ideas de Fernando Díaz Díaz sobre el tema, pero vale la pena citar otras ideas de este autor: "...es preciso respetar y hacer respetar su propia identidad, es decir, todo aquello que constituye el mundo de sus integrantes, aquello que les identifica ante los demás pueblos vecinos y lejanos, todo aquello por lo que es querido y respetado por los demás conglomerados". "Lo reiteramos, a nombre del progreso no se puede atentar contra los valores ancestrales,...", "...ocurre que algunos voceros de la denominada filosofía posmoderna, engreídos por la novedad, condenan incesantemente los logros del pasado que la hizo posible, desde la tradición, y por ese camino se convierten en prisioneros de los slogans, los "mass media" y las ambigüedades de su propia existencia.

De esta manera, niegan todo aquello que los identifica con su propio pasado, del que pretenden huir hacia un futuro que aún no pueden reconocer, y allí tendrían cabida algunos de los modernos ideólogos de la cultura." Pero Fernando Díaz Díaz nunca rompió con su vocación como maestro, cuyo ejercicio brilla en el universo académico colombiano, constituyéndose en ejemplo – fuerza, señalando un derrotero para los docentes y estudiantes que tuvieron la fortuna de recibir sus orientaciones.

Fernando Díaz Díaz fue uno de los más firmes ideólogos de la cátedra de la sinuanidad en la Universidad de Córdoba y establecimientos educativos de básica y media; estudiioso de la cultura cordobesa, caracterizaba al cordobés como hombre respetuoso, de elevados ideales, hogareño, creyente, inteligente y creativo, como se demuestra con su capacidad orfebre, artesanal y laboriosidad en las faenas del campo, sin embargo, siempre lo preocupó su falta de mayor capacidad de decisión, su bajo nivel participativo en la vida comunitaria y la consiguiente seguridad para actuar en cualquier medio social, que según él, son factores que concede la educación integral. Su labor hace parte del proceso de búsqueda para resolver la problemática educativa de Córdoba, caracterizada por bajos niveles de rendimiento, manifiestos en los resultados de las pruebas ICFES y SABER.

Sostenía que se debe poner fin a la instrucción mecánica, repetitiva, autoritaria y abrir camino a nuevas estrategias más creativas, dialógicas, alegres, que en sí mismas inviten a querer saber más acerca de la realidad circundante, que en nuestro medio cordobés es definitivamente asombrosa.

A mediados de los años noventa, inicia el estudio de la cultura sinuana, como parte del proceso de comprensión del contexto de la institución educativa de Córdoba para mejorar los niveles de rendimiento académico en los estudiantes del departamento. Investigador avezado, es el padre en la universidad de Córdoba, del más ambicioso proyecto pedagógico de investigación formativa o de “jóvenes talentos”, encaminado a dotar de herramientas investigativas básicas a los jóvenes estudiantes de la Universidad de Córdoba, aun cuando su labor docente profesional, en este sentido, la extendió a los estudiantes de básica secundaria de la ciudad de Lorica.

Algo que ha llamado poderosamente la atención en los últimos días, se trata de ese furibundo ataque al folclorismo, en defensa de la globalización y el aperturismo. Estamos atentos a lo que Fernando Díaz Díaz ha escrito sobre el folclor y no se ha visto una actitud semejante, es más, en su obra, en algunas ocasiones remite a lecturas como el libro “Córdoba, su gente y su folclor” de Guillermo Valencia Salgado. “Lo que ocurre, dice Díaz Díaz, es que bajo el concepto de globalización y aperturismo económico, se pretende una vez más manipular y desconocer la importancia de lo particular”.

El Proyecto LAS BANDAS MUSICALES DE VIENTO Y LA PRESERVACIÓN DE SU PRÁCTICA IDENTITARIA EN EL CARIBE. LOS CASOS DE LOS DEPARTAMENTOS DE SUCRE Y CÓRDOBA PARA EL CARIBE COLOMBIANO, nos remite a una tarea en el orden de la investigación cultural, que comprende una averiguación que trasciende lo musicológico, pero sin eludirlo. En este sentido, conviene hacer una indagación en torno a las bandas musicales de viento, lo que nos obliga a pensarlas en un contexto mundial y nacional tanto en el tiempo como en el espacio. pero, igualmente, una aproximación a su realidad artística, socioeconómica concreta, en los departamentos de Sucre y Córdoba, para comprender mejor su naturaleza, y contribuir a elaborar el Plan Especial de Salvaguardia de una manifestación de gran importancia cultural, regional y cuyo futuro es incierto.

El Plan Nacional de Música dice que Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones, cuya presencia en el país se remonta a finales del siglo XVI-II, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.) sino que han representado un espacio simbólico de auto reconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional. Además de su valor como proyecto musical, la banda de músicos de viento posibilita la integración de los actores sociales de las localidades, orientando y proyectando sus tradiciones y nuevas propuestas culturales, trascendiendo las fronteras étnicas, políticas, económicas y estéticas. “Cada día en

una nueva comunidad y municipio son apropiadas y recreadas por comunidades de todas las edades y ámbitos socioeconómicos”.

El cuerpo de investigadores plantea la propuesta de declaración de patrimonio cultural a la figura de las bandas de música de viento. Se aspira que las voluntades políticas y el liderazgo empresarial autóctono del Caribe colombiano, apoyen y propicien cómo convertir en realidad esta iniciativa. Se describe la correspondiente inquietud mediante solicitudes proyectadas a las instancias correspondientes.

Conclusiones

La presente investigación, cuyo objetivo principal es la descripción de las características socioculturales e históricas de las bandas musicales de viento y los géneros por ellas interpretados en los departamentos de Córdoba y Sucre, se realizó en el tiempo establecido de acuerdo con el cronograma planteado, lo que arrojó resultados importantes, los cuales redundarán en beneficio de la región y de todas las entidades que la consulten. Los resultados finales obtenidos dan cumplimiento a lo planteado en los objetivos específicos propuestos para alcanzar el objetivo general de este trabajo.

Entre los resultados se resalta la importancia de la música tradicional de los departamentos de Sucre y Córdoba, zonas caracterizadas por su riqueza cultural, especialmente por la variedad de prácticas danzarias y ritmos derivados de los bailes cantados, las ritualidades indígenas desprendidas de las costumbres de las vivencias de los europeos que, con el pasar del tiempo y la suma de los aportes que se derivaron del mestizaje, dieron lugar a las expresiones coreomusicales que hoy se conocen.

Hablar de bandas de música de viento tradicionales implica precisar el concepto de tradición, el cual se enfatiza en este estudio, un concepto que generalmente se ha asociado al de folklore, surgido en la antropología a fines del siglo XIX, definido más como prácticas populares típicas empíricas y vivas, utilizado también al acercarse a los fenómenos de las músicas y las danzas.

La historia de la banda de música de viento tradicional va más allá del siglo XIX, y su contexto ha estado rodeado de las actividades que se desarrollan en el agro; por ello se considera interesante encontrar esa relación: banda de música-integrante-actividad la cual permite identificar esa condición socioeconómica que ha rodeado a los personajes que integran estas organizaciones que marcan su diario vivir o situación social en comunidad.

El concepto ha sido cuestionado por los epígonos de las teorías de la globalización y las más recientes teorías posmodernas de la cultura y la comunicación. Desde luego, lo que critican se refiere al concepto de folklore a fines del siglo XIX, principios y mediados del XX, pero en Colombia estuvo en uso desde los años 50, hasta fines del siglo XX. No son estas las teorías que se sustentan en el presente trabajo, criticadas desde distintos puntos de vista, principalmente en un período de grandes transformaciones políticas, económicas y tecnológicas.

En la evolución estética se puede identificar la etapa en la cual se vislumbran las agrupaciones que pudieron ser el origen de la banda de música de viento; es especulativo el tratar de hacer o describir un perfil socioeconómico del músico de bandas de viento para la época colonial o poscolonial, porque esas condiciones no se daban para ello; en esa época el hombre del campo no tenía esa libertad de recrear su oído o de dedicarse a crear sones o melodías, lo que se ejecutaba era el son de la danza que los virreyes o conquistadores querían escuchar, no había esa cultura musical en el aborigen americano.

A inicios del siglo XX se puede empezar a perfilar cómo era la vida del músico popular de bandas de viento, para quien a través de los años hasta el presente siglo, los cambios de su personalidad económica han sido pocos; el músico de bandas populares de música de viento ha ingresado a este tipo de organizaciones por el gusto y amor que siente hacia la ejecución de instrumentos, sin haber recibido aprendizaje alguno en academias, además por su dedicación, oído innato, prestando atención y ensayos constantes, apoyado en maestros de la misma línea; alguien que también por amor al arte, desea que otros ejecuten esta música a cambio de ninguna remuneración para enseñarles a los demás. Ese maestro es un auténtico campesino quien, al finalizar la jornada laboral en el campo, se alistaba para afianzar el son de la música de viento con la creatividad y responsabilidad que le caracteriza.

No se tienen antecedentes significativos sobre contratos por la ejecución de algún evento con las bandas de música de viento tradicionales antes del siglo XX; hasta hace menos de 20 años aun este tipo de organizaciones, bandas populares de música de viento, no ganaba el dinero digno o suficiente para sostenerse como organización musical. Sería ingenuo criticar a los folklorólogos y acusarlos de ser responsables de la situación económica de los músicos del Caribe colombiano, desestimando el entramado global, nacional y regional, de las grandes empresas de la comunicación y la producción de las músicas, asociado a una diversidad de factores estructurales bien diferenciados.

La investigación rescata y resalta el valor y la importancia de la música de viento al igual que los maestros musicales y músicos por su tesón, profesionalismo y entrega en la lucha de valores culturales y costumbres que han hecho grande esta región. Las bandas de música de viento luchan para estar dentro de las grandes oportunidades. Se encontró que existen músicos que, también por sus condiciones socioeconómicas, se quedarán en las formas tradicionales de hacer la música local.

Con los resultados producto de esta investigación, se da cumplimiento a cada objetivo específico definido; se presenta la producción de información que orientará e informará a la comunidad acerca de los elementos socioculturales vinculantes

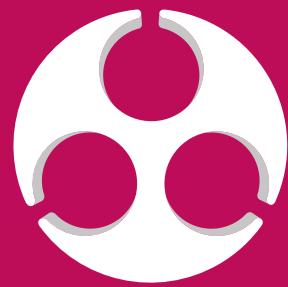
para la permanencia de las bandas de música de viento en los departamentos de Sucre y Córdoba. Entre los hallazgos más significativos se cuentan los siguientes:

- La nueva ola de la tecnología que ha entrado a imperar en la región ha influido negativamente en el reconocimiento de las bandas de música de viento. Las emisoras comunitarias contribuyen en algo con la difusión de este tipo de música, al igual que los canales locales de televisión que aportan en la programación de espacios para proyectar las danzas folclóricas regionales.
- Se encontró que a pesar de las transformaciones sociales de las últimas décadas, la influencia de los medios masivos de comunicación ha sido determinante en la divulgación de las costumbres rurales. Gracias a los festivales, encuentros, concursos, conferencias, talleres, nuevas grabaciones fonográficas, documentales audiovisuales y escritos literarios, entre muchos, estas tradiciones se mantienen vigentes y paulatinamente van tomando posiciones relevantes en el contexto regional y nacional.
- Se encontró en la investigación, cómo muchos músicos del folclor se sintieron desplazados frente a la nueva ola musical que amenazaba con escalar nuevos espacios por su sonoridad y contundencia sonora.
- Se pudo verificar que no hay pueblo en esta región que no tenga un día especial en el calendario del año, en el cual festeje sus santos patronales, la recolección de la cosecha o su fundación. Siempre lo festejan con alboradas, serenatas comunitarias, carreras a caballos, procesiones, corralejas, casetas y fandangos.
- La anterior experiencia ha permitido que muchas bandas adapten sus repertorios no solo a los ritmos que tradicionalmente ejecutan, como los porros, fandangos, puyas y cumbias, sino también a los ritmos de moda como merengues, salsas, champetas, vallenatos y demás ritmos, como una especie de demostración de capacidades en otros; claro está, con el debido consentimiento del lugar donde se produce el festejo o celebración.
- La investigación detectó que la adaptabilidad de las bandas, toca también el terreno de la disponibilidad económica de quienes requieren de sus servicios y contratan desde un “combo”⁷ hasta la banda completa para amenizar una fiesta, desfile o celebración. Dependiendo de la cantidad de personas se cobra el tipo de servicio, sea combo o banda completa.

⁷ Grupo de banda de música de viento, compuesto por un mínimo de 6 integrantes. Se requiere de los instrumentos básicos requeridos como el bombo, el clarinete, los platillos, el redoblante, la trompeta y el bombardino. Estos combos son los llamados “6 por 20”, porque hacen las veces de todo el grupo o banda. Si escuchamos una banda con esta calidad y un grupo de gaitas o pito, obviamente la sonoridad de la primera seguirá estando por encima de los otros y por ello seguramente será contratada.

- Se identificaron las bandas de viento más antiguas y reconocidas de la región, entre las que se relacionan: Banda 19 de Marzo de Laguneta, Córdoba; Banda San José de Toluviejo, Sucre; Banda Juvenil de Chochó, Sucre; Banda de Maguelito, Córdoba; Banda Superbanda de Colomboy, Córdoba; Banda 8 de septiembre de Sincé, Sucre; Banda Santa Lucía del Mamón, Sucre; Banda María Varilla, Córdoba; Banda de Cotorra, Córdoba; Banda Purísima, Córdoba; Banda Rabo Largo, Córdoba; y Banda San Jerónimo de Ayapel, Córdoba.
- De acuerdo con el análisis realizado en información secundaria, se encontró que en la región de las sabanas y cerca de esta se ha creado una serie de espacios en los cuales las bandas de viento tienen un lugar para demostrar sus destrezas y habilidades como compositoras e intérpretes de repertorios de porros en sus diferentes modalidades como son: porro tapao, porro palitiao, fandangos, puyas y cumbias. En estos espacios de concurso se muestran los avances y conservación de este patrimonio valioso para nuestra cultura. Entre los festivales más reconocidos están los siguientes: Festival Nacional de Porro de San Pelayo, Córdoba (junio - julio); Encuentro Nacional de Bandas de Sincelejo (agosto); Festival de Bandas de Barrancabermeja (mayo); Festival del Porro Cantao en San Marcos (abril); y Encuentro de Bandas aficionadas de Chochó, Sincelejo.
- Se organizó un capítulo para el libro como producto de esta investigación donde se compila la información recolectada para dar cumplimiento a una parte del objetivo específico, “Caracterizar las transformaciones estéticas que se han dado en las interpretaciones de las bandas musicales de viento”. Se muestran las principales expresiones coreomusicales derivadas de la música de viento, donde se presenta el porro como un ritmo musical folclórico que nació a comienzos del siglo pasado en las sabanas de Córdoba y Sucre y a las orillas del Sinú y del San Jorge. Entre las modalidades se encontraron el llamado porro bajero o porro pelayero. Se identificaron el porro palitiao, porro tapao y fandango.
- Dando cumplimiento al último objetivo específico con el cual se espera generar un diálogo e intercambio de saberes con distintas universidades, centros académicos e instituciones que fomentan la cultura musical y tienen como objeto el estudio del Caribe, se cuenta con un portal web donde se tiene la base de datos de directores de bandas musicales de viento y su historia; galería de fotos de eventos representativos en los que han participado las bandas de música de viento de la región en diferentes escenarios; videos en los cuales se muestra la ejecución de obras musicales de las bandas de música en eventos; galería de música de viento, noticias, biografías de maestros reconocidos en el género musical; vínculo de contacto para tener comunicación directa con los usuarios.

- Como producto final se cuenta con un DVD el cual recoge los mejores porros representativos en el género musical. El DVD fue grabado por la Banda Juvenil de Chochó, bajo la dirección del maestro Fabio Santos, director de la banda. Los temas seleccionados por el grupo de investigadores para el DVD son los siguientes: EL SINCELEJANO (Porro Tapao). Autor: José Ricardo V; EL PÁJARO (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor; EL ARRANCA TETA (Porro Tapao). Autor: Armando Contreras; EL SAPO VIEJO (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor; VEINTE DE ENERO (Fandango). Autor: Demetrio Guarín; SOY PELAYERO (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor; FIESTA EN CORRALEJA (Porro Tapao). Autor: Rubén D. Salcedo; MARIA VARILLA (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor; EL BALAY (Porro Tapao). Autor: Julio Fontalvo; FANDANGO VIEJO (Fandango). Autor: Del Folclor; EL TORO NEGRO (Porro Tapao). Autor: Danuil Montes; EL BINDE (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor; VAMONOS CAMINANDO (Fandango); EL TORTUGO (Porro Palitiao). Autor: Del Folclor.



CECAR

Editorial

