Imaginarios sociales alrededor de "lo tradicional" en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso San Pelayo, Córdoba

SECCIÓN CENTRAL

Artículo de investigación

María José Alviar Cerón
Universidad Nacional Autónoma de México
mariajosealviarc@gmail.com

CC BY NC SA

Recibido: 10 de junio de 2017
Aprobado: 20 de octubre de 2017

Cómo citar este artículo: Alviar Cerón, María José. (2018) Imaginarios sociales alrededor de "lo tradicional" en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso San Pelayo, Córdoba. Calle14: revista de investigación en el campo del arte 13 (23) pp. 54-73. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.12989

Banda Nueva Generación de Chochó. Desfile Tito Guerra en el Festival Nacional del Porro. San Pelayo, Córdoba. Aproximadamente 2012


CON POKER SIEMPRE GANO
Es Cerveza de Verdad
PONY
Malta

Imaginarios sociales alrededor de “lo tradicional” en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso San Pelayo, Córdoba

Resumen
El concepto de “lo tradicional” se constituye gracias a una suerte de sentido común en el entorno del sistema musical de las bandas pelayeras, en el Caribe colombiano. A través del análisis de los imaginarios sociales que se conforman alrededor de este concepto, los cuales se observan como producto de los procesos de memoria del grupo, propongo una caracterización de las maneras en las que la gente de San Pelayo entiende y usa “lo tradicional” en sus discursos, para finalmente plantear que la multivocidad es muestra del principal interés que envuelve su existencia: la de crear y mantener vínculos sociales.

Palabras clave:
Bandas pelayeras, imaginarios sociales, memoria, tradicional.

Social imaginaries around what is “traditional” among the members of the pelayeras bands musical system: the San Pelayo, Cordoba case

Abstract
The concept of what is “traditional” is opportunely constituted by common sense at the musical system environment of the *Pelayeras* bands in the Colombian Caribbean. Through an analysis of the social imaginary created by the actors around the concept of “*traditional”,* we present a characterization of the ways individuals from San Pelayo understand it and use it in their speech, to finally state the idea that the multi-speech concept is a visible sample of the objective that defines its existence: creating and maintaining social relations.

Keywords
Pelayeras bands, social imaginaries, memory, tradition.

Les imaginaires sociaux autour de ce qui est «traditionnel» parmi les acteurs du système musical des bandes de Pelayeras: l’affaire San Pelayo, Cordoue

Résumé
Le concept de ce qui est «traditionnel» est opportunément constitué par le bon sens dans l’environnement du système musical des bandes de Pelayeras dans le Caraïbe colombien.
A travers une analyse imaginaire sociale créée par les acteurs sur le concept de «traditionnel», nous présentons une caractérisation de la façon dont les individus de San Pelayo le comprennent et l’utilisent dans leur discours, pour finalement affirmer que le concept multi-discours est un échantillon visible de l’objectif qui définit son existence : créer et maintenir des relations sociales.

Mots clés
Bandes de Pelayeras, imaginaires sociaux, mémoire, tradition.

Imaginários sociais ao redor do que é “tradicional” entre os atores no sistema musical Bandas Pelayeras: o caso San Pelayo, Cordoba

Resumo
O conceito do que é “tradicional” é oportunamente constituído pelo senso comum no ambiente do sistema musical das bandas Pelayeras no Caribe colombiano. Através de uma análise do imaginario social criada pelos actores sobre o conceito de “tradicional”, apresentamos uma caracterização das maneiras pelas quais os indivíduos de San Pelayo entendem e usam isso em

seu discurso, para finalmente declarar a idéia de que o conceito de fala-múltipla é exemplo visível do objetivo que define sua existência: criação e manutenção de relações sociais.

Palavras chaves
Bandas Pelayeras, imaginários sociais, memória, tradição.

Sug Iuiaikuna i ruraikunawa imasami ka chasaiatata I sug tunakunas kai suti pelayo, kordonapi

Maillallachiska:
Kai “imasami ka” kai tukuimi ka imasami sug luarmandami ruraskakuna kai suti alpa karibe Colombiapi. Chasami pudirimi iuiaringa imasami paikunapa iuiaimi kagta. Chasami kai paikuna iuiringakuna imasami ka paikunapaiatata iuia. Chasami kai kawachirii imasami kankuna San Pelayo “imasami ka” paikunapa Rimaipi iña puchakangapa kaura chasakumi iuanga paikunapa sugrigcha rimai i chasami kawaringa pinmi kankuna u multivocidad ka paipa kaugsai chasami kawanga imasami rurai i sumaglla Tukui kagpikuna.

Rimangapa ministidukuna:
Kai uiachigkuna, iuiari maipimi kankuna, iuiairii, imasami ka

Este artículo surge de la intención de poner en discusión algunos de los planteamientos que propuse en mi tesis de maestría "Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: análisis de *lo tradicional* a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia". Este trabajo fue hecho primordialmente a través de mi experiencia en el entorno, que abarca ya varios años, y gracias al espacio académico del Posgrado en Música de la UNAM, en México, D.F.

Si bien la tesis tuvo una intención paralela de advertir la designación que desde afuera se hace de músicas y personas como *tradicionales,* en tanto "otros" que no corresponden con la lógica moderna establecida desde la hegemonía; su objetivo principal fue observar desde una mirada etnográfica las maneras en las que las personas de este sistema musical, y particularmente los músicos, usan y reproducen de manera activa unos imaginarios que les permiten mantener un vínculo social a través de una puesta en común de conceptos sobre "lo tradicional" que operan en su música. Es justamente este último tema el que corresponde al capítulo que dio lugar al presente artículo.

Mi intención por explorar el tema de "lo tradicional" nació fundamentalmente de observar la inquietud que genera en la propia comunidad el hecho de no poder hacer definiciones concretas de lo que el término significa, situación que se revierte en una suerte de sentido común alrededor del concepto y que lo hace, ciertamente, difícil de delimitar. Sin embargo, la misma multivocidad del concepto es seña de su maleabilidad y de lo activo de su existencia, lo que hizo evidente para mí que lejos de buscar definiciones concretas, debía intentar desentrañar un complejo de imaginarios sociales que dan forma a fuertes vínculos sociales.

Las bandas pelayeras

Las bandas pelayeras son agrupaciones conformadas por músicos que tocan instrumentos de viento y percusión y que tienen como epicentro el territorio conformado por los departamentos de Córdoba y Sucre, aunque también alcanza una parte del sur de Bolívar y el norte de Antioquia; en la costa Caribe colombiana. Sin embargo, es cada vez más frecuente encontrar bandas de otros lugares del país, e incluso del exterior, que se interesan por sus prácticas. Según investigadores locales (Valencia, 1995; Fortich, 2013), las bandas se conformaron como sistema musical en las primeras décadas del siglo XX, a partir del nacimiento de un género que es sin duda alguna el más representativo de su práctica: el Porro palitiao, en principio llamado Porro pelayero. Sin embargo, sus repertorios son evidentemente más amplios y abarcan otros géneros y prácticas.

A pesar de que hay una variedad en el interior de las bandas, tanto por sus estilos de interpretación como por las personas que las conforman; estas se unifican a través del uso de unos repertorios y de la participación en unas ocasiones performativas que incluyen fiestas patronales, fiestas de toros, eventos civiles, celebraciones del ciclo de vida, festivales y grabaciones. El nombre de las bandas hace referencia al municipio, que se considera no solo epicentro de la práctica sino también cuna del mencionado Porro, que es San Pelayo, en el municipio de Córdoba; lugar en el que, además, se realiza desde 1977 el Festival Nacional del Porro. En San Pelayo además tuve la mayor cantidad de experiencias durante el trabajo de campo que dio fruto a mi tesis, y debo decir que lo considero desde mi experiencia personal un espacio maravilloso.

Los imaginarios. Situación actual y perspectivas

Desde el planteamiento de Michel Maffesoli (2003) puede observarse a los imaginarios como vectores de comunicación que se activan de acuerdo con su eficacia a la hora de establecer vínculos sociales, dejando de lado los cuestionamientos sobre la veracidad de sus ideas o su relación directa con algo perceptivamente "real". Así, teniendo en cuenta que la memoria es diversa, y que bebe de múltiples pasados para construir el presente (Jelin, 2002), propuse observar los imaginarios sociales como productos de la memoria, elaboraciones presentes que remiten a un pasado común —también elaborado— y que generan herramientas para comprender un tiempo actual a través de procesos de memoria que se han construido gracias a las experiencias compartidas.

A través del planteamiento de Jean-Claude Abric (2001) sobre las representaciones sociales, es posible entender la forma en la que se generan estructuras jerárquicas alrededor de un núcleo cuyos elementos son los mejores representantes de la entidad y también los más estables, mientras que los elementos que conforman la estructura periférica de la representación constituyen

su parte más accesible y activa, dando la impresión de estar más próximos a lo perceptiblemente "real". Así, los elementos periféricos también son parte de procesos identitarios que, gracias a que justamente no son del todo consensuados, generan interesantes cuestionamientos y debates activos.

Es así como, planteando la posibilidad de entender los imaginarios como la versión socialmente compartida de las representaciones sociales planteadas por Abric (2001), y recordando lo que propone Maffesoli (2003) sobre lo innecesaria que resulta la búsqueda de unos referentes "reales" para la producción y reproducción de imaginarios, resulta posible pensar también en la existencia de estructuras nucleares ideales, alrededor de las cuales se organizan estas entidades imaginarias sin que necesariamente existan objetos concretos que las encarnen. Esto explicaría, al menos en parte, la dificultad para concretar definiciones sobre *lo tradicional*, e inclusive sobre elementos como *el músico tradicional* o *el repertorio tradicional,* pues a pesar de que la gente pueda reconocer la pertenencia de un elemento a imaginarios sobre ellos, encuentra difícil señalar ejemplos particulares.

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

Los elementos

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

Repertorios: Consideraciones desde distintos puntos de vista

Si revisamos las características que comúnmente se asocian con lo *tradicional,* no es extraño que se consideren *tradicionales* aquellas piezas del repertorio que fueron creadas en las primeras décadas del siglo XX por los músicos que hacen parte del mito fundacional, periodo denominado por Fortich Díaz (2013) como la "época clásica" (p. 42; p. 175). En la mayoría de los casos, estas piezas corresponden específicamente a los porros palitiaos, también llamados pelayeros, aunque algunas piezas de otros géneros englobados en el término general de Porros hacen parte de la consideración[1]. Otros repertorios como el de obras "clásicas"[2] y el de música comercial de otros géneros suelen ser apartados de este imaginario, como lo expondré más adelante.

> Después del periodo mencionado [hasta 1931], los compositores dejan de crear en el Sinú porros con el esquema utilizado para los viejos porros pelayeros. Las bandas y los porros siguieron vigentes pero, ni aún con el estímulo que ha significado el Festival del Porro los compositores han recordado el estilo o modelo utilizado en el taller musical dirigido por Alejandro Ramírez Ayazo y Pablo Garcés Pérez para crear porros como *Maria Barilla*, *El pájaro*, *El pilón*, entre otros (Fortich, 2013, p. 64).

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

1 Suele englobarse en el término general de "Porro" o "Porros y fandangos" varios géneros que incluyen el Porro palitiao, el Porro tapao, el Fandango, la Puya e incluso el Paseo y otros géneros. Los músicos dicen, por ejemplo, que les pidieron tocar "Porro" para un evento y allí pueden incluir todos los géneros que menciono.

2 Este nombre se le da en la comunidad a las piezas como valses, pasodobles, marchas y foxtrots que interpretan las bandas desde incluso antes del nacimiento del Porro, en especial para los bailes de salón.

por cuerda— para ciertos eventos tocando, en la gran mayoría de los casos, repertorio que es de conocimiento de todos, del cual se tiene una suerte de arreglo universal.

Los géneros musicales valorados de forma diferenciada

El porro palitiao y el fandango

Comentarios como "al auténtico porro cordobés se le conoce también con los nombres de porro palitiao o porro pelayero" (Fortich, 2013, p. 60), reflejan la idea de una valoración en distintas dimensiones de las piezas de acuerdo con el género musical al que pertenecen, además del período en el cual fueron creadas. Tal parece que el Porro palitiao se erige como el género más *tradicional*, en tanto que representa lo que fue creado en los talleres que tuvieron cuna en San Pelayo, según el mito fundacional. Es por ello que en las ocasiones en las que el repertorio de porros tiene lugar, los palitiaos representan la mayor parte de lo que las bandas tocan y de ninguna manera pueden ser omitidos, tal como podría pasar con otros géneros. En el Festival Nacional del Porro, por ejemplo, donde las bandas tienen la oportunidad de tocar únicamente dos piezas en cada una de las rondas, suele pedírseles que estas sean, por ejemplo, un porro palitiao y un porro tapao, un porro palitiao y un fandango, o un porro palitiao y cualquier pieza de otro género. Vale la pena observar el trabajo de Victoriano Valencia (1995), quien hace una selección de obras para su trabajo *El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional* en la que incluye trece porros que nombra como tradicionales —todos ellos compuestos en la época mencionada por Fortich— y uno que, aunque fue compuesto en los años 80, ha tenido "mayor acogida en las últimas décadas" (p. 38). Se trata de una composición titulada *Río Sinú*, de Miguel Emiro Naranjo, director de la Banda 19 de marzo de Lagunetа[3] y personaje que se reconoce como uno de los principales guardianes de la tradición. El porro palitiao *Río Sinú*, además, fue ganador del concurso de obras inéditas en 1985 en el Festival, convirtiéndose así en uno de los muy pocos que ha logrado tener difusión y trascender el momento circunstancial del Concurso.

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

Estos tres porros palitiaos son ejemplos de la manera en que se disputa la incursión al imaginario sobre el repertorio *tradicional* de piezas que, en apariencia, no cumplen con una de las principales fuentes para su definición, haciendo que su búsqueda de legitimación deba basarse en aspectos diferentes al hecho de haber sido creados en un período específico. Esto no significa, sin embargo, que los porros que menciono sean decisivamente aceptados en el núcleo del repertorio *tradicional,* pero su difusión y aparición en las diferentes ocasiones permiten observar una presencia al menos periférica.

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

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

Otros géneros

Por otra parte, a pesar de que se compusieron y se componen porros tapaos en la región, este género se

3 Esta banda fue la ganadora de la primera versión del Festival y grabó numerosos discos en una Antología de porros y fandangos que, en especial para los fundadores del Festival, según comunicaciones verbales con ellos, resultó ser una forma de recoger una serie de piezas que ya estaban cayendo en el olvido.



Banda 13 de enero de Canalete. Presentación en tarima del Festival de bandas de La Unión, Sucre. 2016

considera más relacionado con otra región que tiene epicentro en El Carmen de Bolívar, departamento de Bolívar, cuna de las expresiones del porro ligadas a las orquestas de baile. Según Peter Wade, el porro tapao, que al parecer nació en la población del Carmen a finales del siglo XIX, se presenta también como "la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente" (2002, p. 75) en un mito fundacional que, a pesar de tener coincidencias, se mira con distancia desde la región más próxima a San Pelayo. Es así que al parecer se consideran al porro palitiao y el porro tapao como cristalizaciones de un proceso de adaptación de músicas mestizas al formato de bandas de vientos en diferentes lugares. Estas dos razones —la de tener una cuna fuera de lo local y la de vincularse con las orquestas de baile— explican por qué el género de porro tapao tiene un lugar secundario en la consideración por lo *tradicional*. Esto, sin embargo, no impide que músicos pelayeros, incluso de la primera mitad del siglo XX, hayan compuesto porros tapaos y que algunos porros de las orquestas mencionadas sean interpretados en versión para banda pelayera cotidianamente.

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

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

El repertorio que he mencionado constituye la mayor parte de lo que las bandas interpretan en su quehacer cotidiano tanto en las celebraciones privadas como en espacios abiertos a mayor público. Sin embargo, este puede tener mayores o menores dimensiones según la naturaleza propia de la ocasión, restringiéndose a unas pocas piezas o permitiendo la entrada de una mayor cantidad de ellas. Por ejemplo, en espacios de concurso como el del Festival Nacional del Porro, suele exigirse a las bandas la interpretación de repertorio *tradicional.* En este caso pueden encontrarse muy diversos estilos que corresponden a las apuestas que cada una de las bandas haga; sin embargo, el repertorio que se escucha en estas ocasiones suele ser bastante reducido y estar estrechamente ceñido a la norma. No es extraño entonces que en una misma noche suenen varias veces los mismos porros interpretados por diferentes bandas. Por otra parte, en ocasiones como fiestas patronales o celebraciones del ciclo de vida, el repertorio de Porros suele ser bastante más amplio.

El repertorio "tradicional" como modelo para las nuevas creaciones

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

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

Para redondear, es importante reconocer que la inclusión de piezas en el imaginario sobre el repertorio *tradicional* se preocupa no solo por una cuestión temporal que reconoce la autenticidad en el período germinal y en el territorio local, sino también por una valoración hacia los compositores y por la aceptación en la comunidad de unas piezas que, en todo caso, cumplen con el requerimiento de ser vehículo de identificación. Esto implica entonces que el repertorio denominado *tradicional* tiende a ser conocido por todos los músicos, dibujando un juego de mutua definición entre el imaginario y las prácticas. Así, las piezas compuestas en la

primera mitad del siglo XX, por ser *tradicionales* deben ser conocidas por todos, mientras que aquellas que no pertenecen a este periodo pero logran tener difusión al punto de ser reconocidas, pueden discutir los límites de lo *tradicional* e incluso ser integradas al imaginario.

Estilos

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

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

Pero hay otros elementos que complementan la idea del estilo *tradicional,* ideas que siempre están atravesadas por la consideración del repertorio. Por una parte, algunos músicos, hablando específicamente del porro palitiao, expresan que el *tempo* adecuado para tocarlo es lento, apuntando que en la actualidad lo hacen más movido porque la juventud así lo pide. La intención de hacer cortes en los arreglos —diferentes a los que fueron concebidos desde el origen de las piezas— también es vista con recelo por algunos que argumentan que estos hacen difícil bailar. Pero, por otra parte, la sensación de estar escuchando el solo de un instrumentista que en lugar de ser improvisado ha sido aprendido, resta espontaneidad al hecho musical y hace pensar, de alguna manera, en una pérdida de autenticidad. Todas estas ideas sobre los hechos sonoros se complementan con distinciones por la cualidad de sonido, que tiende a acercarse al núcleo de lo tradicional cuando es potente y fuerte, contrastado con la tendencia de un sonido más limpio y de alguna forma débil de los músicos que se alejan de *lo tradicional*.

Así, repertorios y estilos pueden ser vistos como entidades que dialogan en múltiples direcciones para ayudar a construir imaginarios. Por ejemplo, un porro de los que se reconoce que fue creado en la época de oro de las bandas pelayeras no deja de ser pensado como *tradicional* a pesar de que en un caso concreto sea tocado en un estilo que por ellos podría ser visto como novedoso. Sin embargo, esta interpretación difícilmente sería parte de la estructura nuclear del gran imaginario sobre *lo tradicional* en el sistema.

Por otra parte, una de las maneras de incluir una composición nueva en el repertorio conocida por todas las bandas y finalmente ser considerada al menos por algunos, tradicional, es apostar por emular estructuras muy parecidas a las de los porros *tradicionales* y apelar a la legitimidad de su compositor como conocedor y defensor de ese repertorio, o a la banda misma como representante del estilo mencionado.

Formatos instrumentales

La estructura nuclear que conforma el formato instrumental ideal se ciñe fuertemente a la participación de ciertos instrumentos en la actualidad: los clarinetes, las trompetas, los trombones, los bombardinos y los instrumentos de percusión (bombo, redoblante y platillos). La tuba, además, tiene cabida en este formato aunque su presencia no llega a ser en extremo vital.

Los saxofones están drásticamente prohibidos en el formato de bandas mayores o pelayeras durante los



Mujer entrando al cementerio durante el homenaje a los músicos fallecidos. San Pelayo, Córdoba. Aproximadamente 2011

concursos, situación que se repite en otras ocasiones performativas. Sin embargo, bandas juveniles o infantiles suelen incluirlos al igual que a otros instrumentos que hacen parte de las dotaciones entregadas a las escuelas, situación que es aceptada aunque provoca que esas bandas sean vistas como casos excepcionales no representativos.

Lo que se queda fuera

Los imaginarios en torno a *lo tradicional*, a pesar de ser amplios y diversos y de activarse de maneras distintas según los escenarios, dejan de lado algunos elementos que también hacen parte de las prácticas de las bandas pelayeras y que, por su presencia exterior, pueden resultar apartados o incluso invisibilizados en ciertos espacios. Pero además, el olvido entra a jugar parte en los procesos de memoria (Auge, 1998), haciendo una selección que puede parecer azarosa, pues incluye y excluye elementos según normas que a veces no corresponden con la concepción más comúnmente compartida sobre *lo tradicional* en el pasado.

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

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

Por otra parte, resulta más fácil entender por qué las piezas de géneros comerciales que son adaptadas a las bandas tampoco se consideran *tradicionales,* a pesar de que están presentes en el quehacer de estos grupos desde varias décadas atrás. Esto sucede, por ejemplo, con el vallenato, cuyo origen desligado de lo local hace pensar en que representa a otros y no a la comunidad que prefiere la música "propia" de bandas pelayeras. Pero, en contraste, a pesar de que se reconoce que el género de Puya tocado en las bandas es una adaptación de algunas prácticas de los grupos de gaitas y tambores, este género no se aísla del imaginario sobre el repertorio *tradicional*, al parecer, no cuestiona fuertemente su ideal de autenticidad. Así pues, además de la preocupación por mantener una conexión local, puedo pensar que la circulación a través de los medios masivos de comunicación de los originales de algunas piezas que son adaptadas a las bandas, rompe con la lógica de autenticidad que hace ver a la música de bandas como un vehículo de identificación regional cuyo origen debería ser campesino y mantenerse en estado subalterno. Esto concuerda, además, con la mirada fatalista que se impone ante la intención de hacer llegar a la música de bandas —su música más característica— a los medios masivos, proceso que, para quienes lo intentan, requiere en ocasiones de una serie de traducciones que no son bien vistas por los defensores de la *tradición*.

En suma, ni las piezas "clásicas" ni las de géneros comerciales adaptadas a las bandas entran en consideración en los imaginarios en torno a *lo tradicional* a pesar de estar en sus prácticas cotidianas desde las primeras generaciones de músicos. Esto se evidencia en la muy esporádica presencia de las primeras y la nula presencia de las otras en espacios de metadescripción del sistema como el Festival Nacional del Porro. Por ello sería un absurdo pensar, por ejemplo, en un concurso que midiera la capacidad de las bandas para adaptar las canciones de moda en la radio.

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

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

Pero en las últimas décadas este formato creció y se ha estandarizado en agrupaciones de diecisiete, dieciocho

e incluso más músicos. El formato, sin embargo, ha tendido a conservar las trompetas, los clarinetes y los instrumentos de percusión. Por otra parte, instrumentos como los barítonos y los altos[4] que eran usados en esas primeras bandas entraron en desuso privilegiando únicamente la presencia de los bombardinos, situación similar a la que está ocurriendo en la actualidad con los trombones de pistones que están siendo desplazados por los de vara. Estos reemplazos, sin embargo, parecen no cuestionar fuertemente la idea del formato *tradicional,* como sí lo hace la inclusión de otros instrumentos como saxofones o flautas.

Al preguntar por las razones que hicieron crecer a las bandas, algunos músicos comentan que pueden tener que ver con la necesidad de disputa por el protagonismo cuando las bandas empezaron a enfrentarse a grandes equipos de sonido en eventos en los que se contrapone el fandango a la fiesta de "picó"[5]. Sin embargo, para otros, el Festival como escenario institucional ayudó a que este formato se agrandara con la solicitud del cumplimiento mínimo de ciertas conformaciones en algunas ocasiones, así como de la permisividad, en otras, de que las bandas se presentaran como quisieran. En esta dinámica, entonces, unas bandas marcaban la iniciativa y otras las seguían, provocando que año tras año el formato llegara a lo que es el estándar en la actualidad.

La reincorporación de la tuba en especial durante la última década se debe, según los músicos, a la búsqueda de un mayor equilibrio sonoro en las bandas que durante muchos años tuvieron como único bajo al bombo. Sin embargo, esta inclusión no ha podido ser del todo resuelta, pues los impedimentos económicos siguen siendo significativos. Por ello, la mayoría de los tubistas que tocan hoy en día con las bandas provienen de otras regiones y son dueños de sus propios instrumentos, mientras que en muchas ocasiones fuera de concursos las bandas siguen presentándose sin ese instrumento. Sin embargo, poco a poco ha crecido un interés por la tuba, especialmente entre los jóvenes bombardinistas locales quienes han empezado a destacarse en el instrumento.

4 Los barítonos y los altos son instrumentos de la familia del bombardino que tienen algunas pequeñas diferencias. Los barítonos son solo un poco más pequeños pero al igual que los bombardinos están afinados en Si bemol, mientras que los altos, más pequeños aún que los barítonos, están afinados en Mi bemol.

5 Se le llama así a las fiestas que utilizan equipos de sonido o *pick ups*.

Pero también el tratamiento de arreglos a voces tipo *big band* que reemplazó a las voces únicas por cuerda, pudo ser razón para la ampliación del formato. Así pues, algunos músicos dicen —y confirman con grabaciones de los años 50 y 60— que esas bandas antiguas sonaban "como si fuera un combo", porque los trompetistas no tocaban juntos sino que se intercalaban en sus intervenciones por la naturaleza variada de sus melodías, y entre los clarinetistas y bombardinistas había máximo dos voces que, en todo caso, se presentaban de a uno a la hora de improvisar.

> De los viejos igualito lo hacemos, exactitico. Claro pero que ya hay una cosita distinta, que nosotros trabajamos a voces y... así cuando los abuelos de nosotros trabajaban era pura primera... Entonces acá no, acá se cambió apenas el puntico que primera, segunda, tercera... Entonces ha cambiado por ese sistema sí, porque se oye la vaina bonita y entonces todos en primera se oye como muy empachao y como muy chillona digo yo (Montes).

En las palabras de Tomás Antonio Montes, clarinetista de San Pelayo, vemos cómo el olvido juega un papel importante en la construcción del presente y no niega la posibilidad de imaginarlo como reproducción "exacta". Así entonces, dos elementos claves para la estructura musical como son el formato instrumental y el tratamiento de las voces en los arreglos, han sido modificados a través del desarrollo del sistema musical, evidenciando que, a pesar de que se expresa la preocupación por mantener una conexión con el pasado a través de ideales de pureza, ciertas modificaciones han sido aceptadas.

En suma, ese formato estandarizado que en la actualidad predomina en ambientes de concurso y también en otros no parece cuestionar la idea de tradicionalismo, a pesar de que no corresponde con aquel que tenían las bandas más antiguas. Sin embargo, los "combos" que tienen menos músicos, no son calificados de modernos o anti-tradicionales, pero sí son considerados poco representativos y poco dignos de mostrar. Tal parece que en ese sentido la valoración del formato instrumental se basa en la permanencia de los instrumentos y da poca importancia a la cantidad de músicos que integran las bandas.

Los músicos de banda de San Pelayo y sus discursos: distinciones y luchas de poder

Las concepciones sobre los músicos son una fuente importante para comprender algunos de los imaginarios



Trombonista de la Banda 20 de diciembre de Cotorra en ensayo. San Pelayo, Córdoba. 2017

que se construyen en torno a *lo tradicional*, pues, a través de sus discursos —no solo verbales sino también musicales y gestuales— se dejan ver algunas representaciones sobre su propia práctica. Pero además, como encargados de la producción musical, suelen ser juzgados por sus maneras de hacer y reproducir las prácticas musicales según criterios que se establecen, en la mayoría de los casos, de acuerdo con el cumplimiento de ideales de *tradición*.

En primer lugar señalaré que hay fuertes distinciones entre los músicos que subrayan la existencia de niveles de competencia según la posesión de conocimientos musicales y la pertenencia a círculos sociales específicos. El concepto de competencia que retomo viene del planteamiento de Bourdieu (2002) quien la entiende como la capacidad que tienen los individuos para comportarse en diversos espacios y funcionar en sociedad de manera solvente. Siguiendo esta línea, Jorge Nieves (1997) expresa que la competencia sociocultural es un saber "que se funda en... juegos de combinatorias cuya mayor o menor eficacia dependerá de la riqueza y variedad de los repertorios y su flexibilidad" (pp. 316-317). Es así que los diversos niveles de solvencia con que los músicos de bandas desarrollan su actividad se manifiestan en las prácticas generando especificidades y correspondencias entre ciertos personajes y algunos repertorios específicos u ocasiones performativas, por ejemplo, además de relacionarse con el capital económico que surge de su actividad. De esta forma, existen fuertes contrastes entre los ideales de calidad y de tradicionalismo, mismos que se encarnan en los músicos y sus maneras de hacer la música.

A través de mi trabajo fue posible observar al menos cuatro elementos que permiten ver estas distinciones. Estos son: el nivel de profesionalismo, el linaje, la pertenencia a ciertas bandas o a ciertos grupos de músicos y el contacto con otros géneros musicales y el ejercicio en los mismos. Las diversas formas en las que estos

elementos se hacen presentes permiten ver cualidades que se esperan de los músicos en cada una de las prácticas, por lo que es interesante describir cada uno de ellos de manera separada, aún a pesar de comprender que su fuerza se hace presente en la medida en que se combinan o contrastan.

El nivel de profesionalismo

Gracias a la proliferación de escuelas infantiles y juveniles en la región desde los años 80 y particularmente debido a la fundación del programa de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Artística-Música en la Universidad de Córdoba, hace un poco más de una década, las concepciones sobre lo profesional tienen hoy en día una preocupación importante por el nivel de estudios que alcanzan los músicos. Sin embargo, debemos entender que el profesionalismo en los músicos de banda también ha sido medido desde décadas pasadas a través de otros elementos como la exclusividad que ellos dedican a su ejercicio, su actividad como directores y profesores de bandas juveniles y la calidad de su trabajo, y que tan solo en los últimos años la educación institucionalizada ha entrado en juego en esta distinción.

Pero, hoy en día el dominio de aspectos como la teoría, la notación musical y la afinación, elementos relacionados con el sistema educativo musical de la academia occidental, se consideran fundamentales para la adquisición de un perfil profesional desde donde suelen concebirse como carentes a quienes no han pasado por allí.

A pesar de ello, vale la pena decir que músicos de todas las edades con diferentes niveles de instrucción musical conviven hoy en día en las bandas. Sin embargo, sí hay evidencia de un corte generacional que vincula mayoritariamente a los jóvenes con procesos de educación universitaria, dejando a los músicos de mediana edad en una posición de carencia. Por su parte, los pocos músicos mayores que aún están vivos de los que hicieron parte de las primeras bandas —vinculadas con la etapa inicial del desarrollo de la instrucción musical— están ya inactivos, por lo que a veces puede obviarse su presencia e incluso pensarse, junto con los de mediana edad, como un solo grupo etario. Así, hay un corte evidente entre las nuevas generaciones que representan la juventud y los demás músicos, que se consideran "viejos".

Esta vinculación, por supuesto, alimenta y encaja bien en el imaginario de lo *tradicional,* pues presenta una valoración importante hacia las personas de mediana y mayor edad que se supone fueron testigos de momentos pasados y continúan reproduciendo, a su modo de ver, las maneras auténticas de hacer la música. Además, como dije antes, la escritura de arreglos estrictos y la composición de piezas inéditas regidas casi en su totalidad por la prescripción de una partitura, desestabiliza uno de los elementos normalmente asociados a la autenticidad: la espontaneidad. Así, la necesidad de control manifestada por algunos músicos se traduce en ciertas ocasiones en una percibida rigidez a la hora de interpretar los porros, tanto por la duración de las secciones como por la obligación de tocar ciertas cosas de acuerdo con su papel.

Sin embargo, puedo decir que la diferenciación que he podido observar entre los músicos no es tajante, puesto que entre ellos se encuentran personas con diversos niveles de formación e incluso se reconoce que algunos tienen un vasto conocimiento aún sin tener un cartón que acredite su profesionalismo, dejando la distinción en manos de otras características que ya he mencionado. Además, a pesar de que los mismos músicos hablen de su trabajo como "autóctono" o "tradicionalista" he visto que en sus propuestas musicales existen intenciones de modificar prácticas que se consideran antiguas, o al menos poner su sello propio en la música a través de mecanismos de olvido propios de los procesos de memoria.

Pero para hacer una última reflexión, es interesante ver el planteamiento del investigador cartagenero Jorge Nieves (2008), quien anuncia que esta idea de una distinción entre los músicos por su nivel de profesionalismo se repite en diversos contextos del Caribe colombiano.

> Tal vez el aspecto más importante en la discusión con los discursos del folclorismo (que se autoenuncian como defensores de la tradición pura) tenga que ver con la distinción que debe hacerse entre quienes se dedican a ciertas prácticas musicales tradicionales como parte de una actividad económica complementaria y aquellos que se han convertido en profesionales. Para los primeros, reproducir las matrices tradicionales tal cual es una práctica apenas natural, están en "su elemento". Han aprendido a ejecutar ciertos géneros con ciertos instrumentos y a cantar determinados repertorios con éste o aquel modo tradicionales de vocalización, mediante la interacción con otros músicos, por imitación, por iniciativas personales etcétera, todo ello dentro de comunidades sonoras bastante uniformes y por lo general circunscritas a ámbitos geoculturales

> definidos. Los músicos tocan y cantan con soportes comunicativos directos que dependen de espacios sociales establecidos (como fandangos, parrandas, cumbiambas, etcétera) (p. 75).

En estas líneas el autor refuerza la idea de que los músicos no profesionales —tratados por él como aficionados— no tienen otra opción más que reproducir textualmente expresiones que han aprendido gracias al contacto que tienen con otros practicantes y con el medio en que su música se consume, proponiendo así que sus expresiones musicales son homogéneas y de algún modo arcaicas. De esta forma reproduce imaginarios que en este caso se establecen desde la investigación local y que pueden ser adoptados en el discurso de la gente de estas comunidades del Caribe, situación que no pocas veces sucede.

La pertenencia a ciertas bandas o a cierto grupo de músicos

Suele ocurrir que se formen grupos alrededor de un músico, por lo general el director de una banda, quien cobija a los demás con sus enseñanzas y conocimientos a través del hecho de compartir espacios de ensayos y toques, así como de proporcionar los arreglos musicales.

Para complementar entonces la idea del profesionalismo, basta con observar la manera en la que ciertos músicos, sin tener estudios formales como los de aquellos que han obtenido títulos universitarios, se consideran partícipes del círculo profesional. Esto se corrobora en la tarifa más alta que pueden cobrar —tanto la banda completa como los combos con algunos de sus músicos—, situación que en ocasiones no se revierte en mayores ganancias para ellos debido a la menor cantidad de contratos que concretan.

El linaje

Una de las características importantes para la vida de un músico o un conocedor de la música en San Pelayo es su conexión con músicos antiguos, aquellos que fueron difusores de su práctica a través de la enseñanza e integraron las bandas de la primera mitad del siglo XX. La importancia de mantener una conexión con estos personajes en la actualidad se hace evidente en la valoración, tanto de vínculos genealógicos —incluso de ciertos apellidos— como de experiencias compartidas en el pasado. Por eso los pocos músicos de esas bandas que siguen vivos, y que son ya muy mayores, son frecuentemente consultados por los jóvenes que buscan en ellos el ideal de la autenticidad.

Una situación que refleja la importancia de las conexiones de linaje es el homenaje que se hace a los músicos fallecidos durante el Festival Nacional del Porro. Este acto incluye una misa, un desfile y una ofrenda a las tumbas de los difuntos, estas se realizan el lunes en la mañana, último día de actividades en el Festival. En la misa se hace siempre una mención especial a los músicos que han dejado un legado importante en la comunidad y una petición por sus familias. Particularmente en el Festival del 2014, el párroco, que tenía pocos meses de haber llegado al pueblo, mencionó uno a uno los nombres de músicos pelayeros, desde aquellos que pertenecieron a las primeras bandas hasta los recientemente fallecidos, y pidió que los familiares se pusieran de pie conforme los nombraba. Con el transcurrir de la lista se levantaron tantas personas que tuve la sensación de ser la única que quedó sentada. Esta fue una evidencia de la importancia que representa el momento de conmemoración a los músicos por parte de sus familias y, particularmente, de las mujeres, pues las viudas, hijas y nietas conformaban la mayoría de asistentes al acto religioso. Además, en la ofrenda a los músicos difuntos, suelen llevarse flores a las tumbas y algunas bandas entran al cementerio para tocar. Las que lo hacen normalmente son las de San Pelayo, cuyos músicos tienen a sus familiares enterrados allí y pueden hacer su homenaje de manera particular.

El contacto con otros géneros musicales y el ejercicio en los mismos

Este último elemento es una expresión de las relaciones siempre constantes que existen entre diversos sistemas musicales, los cuales dialogan a través de la actividad de los músicos en su vida cotidiana.

Vale la pena nombrar en este apartado la consideración por los instrumentos diferentes a los del formato convencional de la banda. Entre ellos, quizás el más significativo resulte ser el saxofón que suele ser permitido en las bandas juveniles, pero excluido rotundamente en las bandas mayores, como ya había mencionado. Por otra parte, el fenómeno de sustitución del trombón de pistones por el trombón de vara, que no ha podido ser detenido, se ve con preocupación por parte de algunos especialistas locales. Estos dos casos se vinculan por lo general con influencias de las orquestas de baile y de la salsa, respectivamente.

También es interesante observar la inserción de prácticas instrumentales, de improvisación y de arreglos venidas de otras esferas. Tanto la tradición académica occidental como diversos géneros de música comercial



Bombardino esperando la procesión de la Virgen del Carmen. Puerto Escondido, Córdoba. 2016

han tenido cabida en las expresiones de músicos que, manteniendo el contacto y ejercicio en ellos, buscan la manera de hacer propio lo ajeno. Así, varios tipos de improvisación se asocian con diferentes maneras de hacer la música entre los integrantes de las bandas pelayeras. Por ejemplo, la variación melódica suele ser propia de los músicos considerados más *tradicionales*, quienes supuestamente han tenido poco contacto con expresiones de afuera de lo local, mientras que los músicos que han apropiado prácticas foráneas para incorporarlas a la música de bandas pelayeras, suelen ser competentes también para la improvisación más libre. Por su parte, la mayoría de los músicos usan los solos aprendidos para ocasiones en las que se preocupan por tener mayores niveles de control.

En resumen, las relaciones se dan en distintos niveles y ocasiones. Así vemos que, por exigencia del público, las bandas siempre han tenido que hacer adaptaciones de otros géneros a su formato. Actualmente, estas adaptaciones incluyen los vallenatos, pero también las champetas y reguetones de última moda en la radio, expresiones que obviamente no aparecen en los espacios institucionales de concursos y festivales. Sin embargo, otras prácticas como los arreglos a voces del tipo *big band* y las improvisaciones con influencia de estilo jazzístico han ganado su espacio ya legitimado y se han vuelto sinónimo de virtuosismo y calidad instrumental cuando se insertan en las prácticas cotidianas de las bandas pelayeras.

Así, el hecho de que un músico —o, en su caso, una banda— tenga contacto con géneros musicales externos a su sistema es una condición apenas normal e innegable. La distinción está en las maneras y los espacios en los que estas relaciones aparecen en las prácticas de las bandas. Resguardar la autenticidad del porro y limitar las propuestas novedosas a otros géneros musicales interpretados en la banda es la postura de algunos, mientras que entreverar lo local con lo foráneo

de forma más evidente es la actitud de otros. Estos últimos, que tienen la posibilidad de arriesgarse y proponer, son casi siempre los que se consideran más competentes por lo que antes llamé profesionalismo. Así, ser capaz de transitar entre el porro y otros géneros, es una virtud que no todos los músicos poseen, y que se ha vuelto un objetivo entre los músicos jóvenes que depositan en la versatilidad su apuesta profesional. Por ello, muchos instrumentistas de bandas buscan insertarse en orquestas de baile —que por demás pagan mejor— por lo que, por ejemplo, algunos clarinetistas aprenden también a tocar saxofón. Además, los trombonistas se dan a la tarea de tocar bombardino y viceversa para ser competentes, tanto en la salsa como en el porro de orquesta. Por su parte, los bombardinistas suelen tener trabajo también con los grupos vallenatos, los trompetistas con mariachis y algunos percusionistas saben los toques de tambores para los grupos de gaitas.

Recogiendo ideas

Los cuatro elementos expuestos hacen parte de los aspectos visibles en las maneras en que los músicos de bandas pelayeras establecen relaciones con su entorno a través de sus discursos, tanto verbales como musicales. La combinación o complementariedad de estos elementos genera la adquisición de cierto capital simbólico por parte de los músicos, el cual les permite insertarse en diversos escenarios que exigen, según los mercados, unas competencias específicas de acuerdo con sus necesidades. Insisto pues en nombrarlas en plural, puesto que no hay un ideal único de competencia musical, las competencias son diversas.

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

Para continuar, es importante señalar que así como se asocia al músico profesional con la calidad musical, tiende a pensarse en el músico *tradicional* como una persona carente y que está en desventaja ante la versatilidad y facilidad de los otros. Muestra de ello es la iniciativa que varios músicos han planteado acerca de la necesidad de abrir un espacio de concurso nuevo en el Festival Nacional del Porro, donde se pueda evaluar a las "bandas tradicionales" en una categoría distinta de las bandas llamadas "modernas", "profesionales", "de nuevas expresiones" o de otras maneras. Esto responde a que, según ellos, no pueden estar al mismo nivel de competencia unas bandas y las otras, pues las primeras tienen limitaciones técnicas que se traducen en una inversión de tiempo mayor en sus montajes para concurso. Además, según ellos, aunque hicieran un trabajo muy detallado y constante no llegarían al nivel de las otras. Las segundas, además de tener mejores condiciones para trabajar por los conocimientos y destrezas que poseen, tienen intereses que sobrepasan el montaje del mismo repertorio que año tras año exige el Festival, viendo en sus escenarios una oportunidad —casi siempre desperdiciada— para mostrar un trabajo novedoso a personas que vienen de afuera e incluso imaginando la posibilidad de encontrarse con productores musicales. Es por ello que los jurados del Concurso de Bandas organizado en el Festival[6] en general prefieren uno de estos dos estilos en las bandas, sea que ellos se inclinen más por sus preferencias tradicionalistas o por sus criterios de calidad, que tienden a verse como opuestos. Esto ocasiona entonces que las bandas no tengan claridad acerca de los parámetros que va a usar el jurado para calificarlas y deban hacer apuestas a ciegas. Sin embargo, suele pensarse que las bandas más profesionales son las que tienen la posibilidad de adaptarse al estilo que les sea exigido, tanto en concursos como en otros espacios. Así, la versatilidad y capacidad de adaptación entran en juego en la distinción para los músicos de estas bandas.

Pero además, las bandas más *tradicionales* suelen ser asociadas con la zona del epicentro donde las bandas pelayeras tienen su presencia predominante, mientras que aquellas con nuevas propuestas como la Banda 26 de abril de Barrancabermeja (Santander), y la 6 de agosto de Baranoa (Atlántico), ganadoras del primer y segundo lugar en el Concurso de categoría Pelayera del Festival en 2014, vienen de regiones por fuera de esa zona por lo que se acepta que tienen estilos diferentes. Lo mismo sucede con bandas infantiles y juveniles que se acercan al Festival viniendo de regiones alejadas, como la de Gutiérrez (Cundinamarca) y la de Becerril (Cesar), que se consideran ajenas a la región a pesar de que se reconoce su calidad musical. Sin embargo, a manera de excepción, la Banda 13 de enero de Canalete y la Banda María Varilla de San Pelayo, que pertenecen a la región epicentro de las bandas, se asocian con la

6 En el Festival Nacional del Porro se organizan normalmente dos concursos. Me refiero aquí al que premia las mejores bandas, que es el principal de ellos.

idea de nuevas propuestas debido especialmente a los músicos que las dirigen.

Por otra parte, no es un secreto que durante las últimas décadas ha habido un pronunciado interés entre músicos de otras regiones por la música del Caribe y en especial en los últimos años esto se ha hecho evidente en la música de bandas. Las bandas y los músicos de otras regiones, que han presentado especialmente en el Festival, suelen dejar muy buena impresión por su nivel técnico e incluso por la manera en la que se han acercado —y hasta se han equiparado— a los ideales de "sabor" de las bandas pelayeras. Su trabajo en ocasiones es merecedor de premios mientras que en otras es subvalorado. De cualquier manera, estos nuevos integrantes son vistos por los músicos de bandas, casi siempre, como miembros aventajados del sistema —aunque se mantengan en la periferia— que no solo poseen unas mejores condiciones técnicas sino que además son cada vez más competentes en términos de estilo y "sabor" que corresponden al perfil de músico profesional que la mayoría de los jóvenes persigue. Además, estos músicos ya tienen ganado el espacio de contacto con otras esferas musicales y algunos de ellos incluso con medios masivos de comunicación.

Por otra parte, suele haber una queja por los mejores tratos que obtienen músicos de otras agrupaciones como grupos vallenatos y orquestas frente a los de las bandas pelayeras. Esto, para ellos, no tiene que ver con la posesión de unas mejores competencias sino más bien con la concepción generalizada que existe sobre los músicos de bandas que se piensan como personas desordenadas y fiesteras.

No es mi intención generar una dicotomía entre estilos de músicos y de bandas, pues no puede ocultarse la gran diversidad de maneras de pensar y hacer la música que entre ellos se encuentra. Sin embargo, los propios músicos en sus discursos hacen énfasis en la existencia de ciertas tensiones que se hacen presentes entre ellos, y que pueden encarnarse en dos preocupaciones aparentemente encontradas: la de conservar prácticas locales y la de insertarse en mercados masivos. Estas dos pueden ser apuestas que consideran las necesidades económicas y las firmes convicciones de los músicos, quienes, al ser parte de la comunidad, adoptan discursos institucionales según sean de su conveniencia. Además, no puede negarse que también hay en ellos preocupaciones estéticas y curiosidades que buscan satisfacer a través de su actividad, mismas que se dejan ver en sus prácticas.

Pero lo cierto es que el perfil del músico profesional es el que hoy en día está persiguiendo la mayoría de los jóvenes, un perfil que, en las condiciones actuales, está fuertemente condicionado por el acceso a la educación formal y la idea de contacto con un contexto musical globalizado. Tal parece que es este perfil el que permite a los jóvenes soñar con un futuro mejor, pues promete un ideal de "modernidad" que descansa en la posibilidad de participación en un mundo que rebasa las fronteras locales. Mientras tanto, los músicos que no pertenecen a esta generación de quiebre permanecen en una situación de impotencia ante la sensación de desventaja que se les presenta. Para ellos la dificultad primordial reside no solo en problemas técnicos de procedimiento sino, sobre todo, en la capacidad para desafiar la lógica que los ha designado como *tradicionales*.

Conclusiones

Después de observar elementos del discurso musical como los repertorios, estilos y formatos instrumentales y de discutir unos perfiles de músicos de banda que se hacen presentes en la práctica, puedo decir que las relaciones entre los distintos elementos que integran imaginarios sobre *lo tradicional* siguen complejas negociaciones que la mayoría de las veces no son coherentes y que se activan en diferentes formas según las necesidades de la ocasión. En todo caso, la imagen del músico *tradicional* que toca repertorio *tradicional* en estilo *tradicional* es tan ideal como maleable y aglutina muy diversos elementos que aportan a la definición de unas tendencias que organizan los imaginarios, y que en últimas me permiten ver la eficacia de su presencia. Así, tanto la búsqueda para integrarse como la intención de alejarse de esos imaginarios recrean un espacio móvil en el que los músicos habitan a través de su quehacer, buscando formas que satisfacen sus deseos personales más íntimos, al tiempo que encajan en una lógica común que hace que su música cobre sentido. Sin embargo, como ya expuse, los imaginarios en torno a *lo tradicional* en muchas ocasiones esconden, detrás un supuesto reconocimiento a la labor de los mayores, un uso a modo de calificativo que excusa la falta de unas competencias específicas que en la actualidad se aprenden especialmente en los contextos académicos y los ambientes "modernos" (lo tradicional vs. lo bien hecho, lo fino, lo comercial) y que tienden a una idea de progreso construida desde el poder. Así, estos imaginarios descansan en una sensación de desventaja que marca distinciones, tanto en el interior del conjunto de