



El porro pelayero:

De las gaitas y tambores a las bandas de viento

AMPARO LOTERO BOTERO

Fotografías: Centro de Documentación — Montería. Banco de la República
María Teresa Arcila

CUANDO EN LOS PRIMEROS MORADORES de la costa atlántica la alegría se hizo fiestas, no había con qué amenizarlas. Eran los días en que empezaban a confundirse las expresiones culturales de los esclavos traídos del Africa, de los europeos llegados a América y de los nativos de estas tierras. Carecían de instrumentos para producir música pero debían ahuyentar la fatiga, las penalidades y el terror de la muerte. Entonces hicieron flautas y gaitas con las cañas que crecen en los pantanos, tambores con troncos de árboles y cueros de animales, y les sacaron música a los primitivos instrumentos con las remembranzas de estos primigenios grupos de habitantes.

Aquí se halla el origen de ritmos como la cumbia, la gaita, la puya, el mapalé, el fandango y el porro, entre otros. Sobre la influencia cultural predominante en la configuración del porro existe desacuerdo, ya que en este caso, como en la mayoría de investigaciones acerca de orígenes folclóricos y culturales, se debe acudir al terreno incierto de la tradición oral, ante la ausencia de otro tipo de memoria antigua.

¿INSPIRACIÓN AFRICANA O INDÍGENA?

Los dos principales estudiosos del porro en el departamento de Córdoba son los profesores William Fortich Díaz y Guillermo Valencia Salgado, autores de sendos trabajos sobre el tema.

Para Valencia Salgado, la raíz de esta forma musical habría que buscarla en las tonadas antiguas de la cultura africana, sobre todo del elemento *yoruba*. El porro formaría parte de la cultura *restafriana* en América, y sus antecedentes lejanos se remontarían a ritmos y danzas que en tierras americanas tienen sus orígenes en la santería (vudú en Cuba), y en el culto del ñañiguismo. Para la anterior afirmación, Valencia Salgado se basa en el trabajo *La africanía de la música folclórica de Cuba*, del folclorólogo Fernando Ortiz. De acuerdo con este último, muchos ritmos y danzas neoafricanas se derivarían de la *yuka*, y ésta a su vez de la *calenda* o *caringa* de la época de la esclavitud en América. Valencia ha encontrado similitudes entre estos ritmos y danzas y algunos ritmos y bailes surgidos en la región cordobesa, tales como el bullerengue, el baile macho, la puya, el fandango, la uresana y el baile andé o aporreado, y que según él serían los antecedentes próximos del porro.

Estos ritmos de procedencia africana todavía se conservan, guardando mucho de su forma original, en algunos sitios de las costas de Antioquia y Córdoba, como Puerto Escondido y Arboletes. También habla Valencia Salgado de un “porro mestizo”, resultante de la introducción de pitos y gaitas indígenas en los

⇨ Izquierda:
Retrato hablado en Oleo de María Varilla realizado por Wilfrido Ortega, 1985. Colección Orlando Fals Borda.

grupos de percusión de la cultura negra, hasta evolucionar al porro de hoy, pero siempre con preponderancia de la herencia africana. Sobre su investigación, basada en la tradición oral, anota Valencia Salgado:

Preguntados los viejos músicos, mulatos y mestizos, artistas espontáneos del tambor y de las gaitas, sobre qué noticias tienen del porro, nos respondieron: "Este ritmo es muy antiguo, lo hemos visto tocar con solamente tambores, acompañado con palmadas rítmicas, y cantado, tirándose versos en son de piquería. También lo hemos oído interpretado por gaitas y pito atravesado, y ahora en los fandangos a través de las bandas de viento ¹.

La tradición oral sobre el porro es posible rastrearla solamente desde mediados del siglo pasado, según lo establecido por William Fortich en su investigación. El, por su parte ha encontrado los comienzos de este ritmo en los grupos de gaiteros indígenas. Acerca de su trabajo, comenta:

Está basado en conversaciones con viejos gaiteros, tamboreros y cantadoras de los bailes de ancestro negro. Supe que los gaiteros interpretaban porros que no se tocan en las bandas, porros viejos de 60 ó 70 años. De otro lado, el preguntarle a las cantadoras si ellas cantaban porro, manifestaron que no, y dijeron no saber que sus antecesoras lo hubieran cantado. Esta pregunta la he formulado independientemente a por los menos diez cantadoras de las que aún quedan. El trabajo con los gaiteros lo hice no solamente con los de San Pelayo, sino también con grupos de Ciénaga de Oro y con gaiteros de comunidades indígenas de San Andrés de Sotavento ².

Fortich y Valencia coinciden al llegar al mestizaje de grupos musicales compuestos por gaitas y tambores, pero difieren al ubicar el origen y la influencia predominante en el porro de hoy.

Pero aparte de las discrepancias sobre las fuentes primarias del porro, su origen popular sí es indudable. Los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que las gentes del pueblo organizaban 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 en aquella región sinuana sumida en la rutina y la quietud de la economía campesina, fundamentalmente de subsistencia. 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.

Expresión importante de fiestas populares de la región sinuana son los ya mencionados bailes cantados, de origen negro, que presentan varias formas según sea el ritmo y la coreografía. Estos bailes tenían en común que se acompañaban con tambores que marcaban el compás, y con el palmoteo de los danzantes. Un coro de bailadores respondía con un estribillo a las estrofas que improvisaba algún solista, casi siempre una mujer. Estos solistas eran profesionales del arte de improvisar con ritmo, y en desempeño de su oficio viajaban de pueblo en pueblo. Un ejemplo de estribillo coreado lo proporciona la investigación de William Fortich:

*Aé, Aé, ron café
sabroso pa'bebé.*

¹ Guillermo Valencia Salgado, *Córdoba su gente y su folclor*, Montería, publicaciones Casa de la Cultura, 1987. En el momento de elaborar este artículo, las citas del trabajo de Valencia Salgado fueron tomadas del original inédito, el cual sufrió algunas modificaciones de forma en su posterior publicación.

² Entrevista con William Fortich, julio de 1987.



En la casa del Porro se centran las actividades del Festival del Porro de San Pelayo.



Cartel promocionando el festival realizado en 1987.

Los diferentes bailes cantados se han denominado bullerengue, fandango, baile macho y baile andé o aporreado, este último señalado por Valencia Salgado como el más próximo antecedente del porro. Al menos en lo referente a su coreografía se asemeja al porro de hoy, si nos atenemos a la descripción que de ella hace un viejo tamborero entrevistado por Valencia:

¿Cómo se bailaba esta danza? José Pérez, tamborero del Tapao, dice: "El bailarín sacaba un pañuelo y haciendo cabriolas se le acercaba a la mujer. Ante ella improvisaba morisquetas. Era como un caballito corcoveando, paserito [despacito] se le acercaba agitando el pañuelo que en sus manos parecía el revoleo de un lazo y que de pronto caía sobre el hombro de ella para invitarla a la danza. Si ésta aceptaba cogía la punta del pañuelo, y si no, le sacaba el cuerpo. Si el gesto era negativo el parejo escogía a otra mujer y repetía su caprichosa danza. Cuando se oía el comienzo del canto, ese pañuelo amarraba las velas"³.

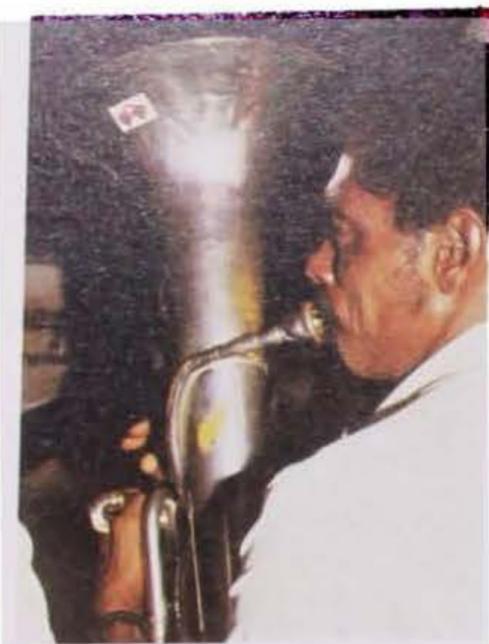
Valencia Salgado dice que los bailes cantados, al mezclarse con los grupos de gaiteros y las expresiones musicales de los blancos, dieron como resultado los ritmos de la cumbia, la gaita, el porro instrumental, el fandango y la puya. Los tres últimos son típicos en el departamento de Córdoba en tanto el porro es el más representativo de la región del Sinú.

Así, mientras el pueblo se divertía con sus fiestas al aire libre, los dueños de la tierra y los aristócratas criollos bailaban en los salones al son de mazurcas, danzones, polcas y otros ritmos de origen europeo, interpretados por bandas de instrumentos metálicos importados.

EL PUEBLO SE TOMA LAS BANDAS

En la costa atlántica las bandas, esos conjuntos musicales compuestos por trompetas, clarinetes, redoblantes o caja, bombo, bombardino, platillos y trombones, únicamente conservan su vigencia en los departamentos de Córdoba y Sucre.

³ Guillermo Valencia Salgado, *op. cit.*



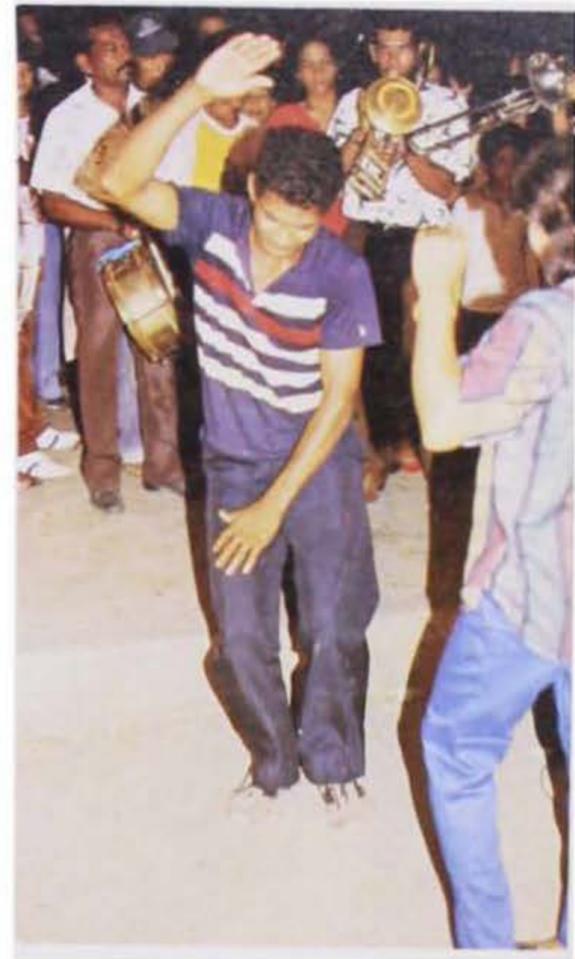
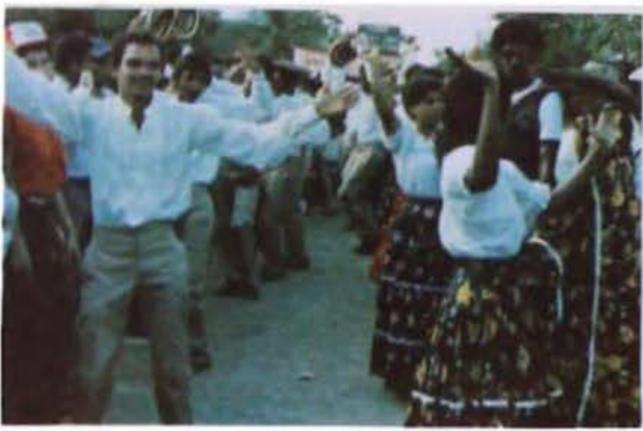
Los instrumentos de viento y percusión son los componentes de las Bandas que participan en el Festival.

Los historiadores de la región del Sinú están de acuerdo en que las bandas musicales llegaron a esas tierras a fines del siglo pasado. Para esa época, en casi todas las poblaciones había uno de tales conjuntos, que ejecutaba la música de las clases altas. Sin embargo, bien pronto las bandas salieron de los salones a las plazas públicas, al ser requeridas para alegrar las fiestas de corralejas.

Con el desarrollo de la ganadería en las fértiles tierras del Sinú, las fiestas de toros empezaron a introducirse para emulación de poderío y riqueza ganadera entre los terratenientes. Las corralejas se vigorizaron con la presencia de las bandas, ya que sus instrumentos, a diferencia de las gaitas y pitos elaborados con cañas, alcanzaban la resonancia necesaria en espacios abiertos. En estas fiestas salvajes el pueblo comenzó a familiarizarse con los nuevos conjuntos musicales y, al mismo tiempo, los instrumentos comprados para interpretar polcas y mazurcas empezaron a cambiar su repertorio europeo por la música autóctona popular.

Es entonces cuando se presenta la maravilla que posibilita el ulterior desarrollo del porro: el proceso en el que aquellos campesinos de gran inspiración, constreñidos a la melodía de rústicos instrumentos, tienen acceso a las bandas para desplegar toda su inmensa creatividad en instrumentos de amplias posibilidades.

En los actuales estudios sobre el porro no aparece descrito este proceso. Pero es de suponer que aquellos músicos que sabían interpretar los aires europeos ensayaron con la música autóctona y que, al mismo tiempo, los ejecutantes de gaitas, tambores y pitos iniciaron su contacto con los instrumentos metálicos de las bandas. Este cambio dio como resultado un gran enriquecimiento de los ritmos propios de la costa atlántica, entre ellos el porro.



Los grupos de bailes acompañan a cada una de las bandas que llegan de diferentes barrios y pueblos.

Esta transformación del porro primitivo ocurre de manera especial en el municipio de San Pelayo. En este pueblo, donde empiezan las tierra del bajo Sinú, se moldea un porro con estructura especial, que hoy se conoce como *porro pelayero* o *porro palitiao*.

Del enriquecimiento del porro, resultado de la acogida de los nuevos instrumentos, Valencia Salgado dice:

Cuando apareció la banda de viento la brillantez de los instrumentos, su alcance melódico, su riqueza armónica, desalojaron a aquellos grupos musicales de limitada interpretación melódica. El compositor pelayero debió aprender a estructurar su música popular. No abandonó los viejos aires musicales. Los acogió, los arregló, y teniendo en cuenta la multiplicidad de los instrumentos de la banda, creó, por así decirlo, un nuevo porro con estructura dinámica que llamó porro palitiao⁴.

La historia de la primera banda popular en San Pelayo la recoge William Fortich de la memoria de Diógenes Galván Paternina, el comerciante que trajo los instrumentos del exterior para formar la primera gran banda que existió en esa población. Este personaje centenario, que militó con el general Uribe Uribe en la guerra de los Mil Días, vive hoy en la miseria y el olvido en ese lugar arrinconado que se llama Puerto Escondido. Allí le contó a Fortich:

De Lorica vinieron a San Pelayo Samuel Herrera y José Lugo, ellos eran cornetas; dijeron que iban a hacer la banda de San Pelayo; abrieron inscripciones para quienes quisieran formar parte de ella; se inscribieron como doce, todos jóvenes [...] José Lugo y Samuel

⁴ *Ibid.*

*Herrera llegan a San Pelayo para las piquerías que hacían aquí los dos barrios, el de arriba y el de abajo, pero esto se acabó y dijeron que iban a formar la banda. [...] Fueron comprados instrumentos viejos, empatados con cera y alambre. Yo era quien les suministraba cualquier instrumento viejo que ellos necesitaran, se los traía de Cartagena, negociaba con Colón, Panamá. Recuerdo que una vez compré una corneta; al traerla el pueblo se estusiasmó, me hacían la venia, me felicitaban*⁵.

Fue así como en San Pelayo se formó la banda pionera, entre 1902 y 1903. Con los instrumentos remendados, el grupo de músicos se presentó por primera vez en el barrio Wilches, de Cereté, pueblo que no tenía banda popular y vivía en constante rivalidad con el de San Pelayo. Diógenes Galván refiere el debut de la banda pelayera:

*Los Padilla, en su apogeo de influencia y dinero, pidieron la banda para amenizar una fiesta en Wilches: los muchachos no querían, pero Samuel Herrera, el músico mayor, dijo que sí iban; él tocaba corneta; llegaron en canoas y se asomaron ciertos cereteanos con burlas, chistes y rechiflas; entonces se paró Samuel Herrera y dijo: "Esta banda se llama la 'Peor es nada' y maldito del que se burle de nosotros y aquí estamos para responder lo que ustedes quieran"*⁶.

Pero si la banda de instrumentos remendados despertó gran estusiasmo, la adquisición del primer instrumental nuevo es tal vez el acontecimiento más importante en toda la historia de San Pelayo. Después de la guerra, Diógenes Galván se dedica a la agricultura y al comercio. En esta última actividad se relaciona con comerciantes franceses en Montería, quienes le encargan viajar a Francia a negociar un contrabando. Diógenes Galván vislumbra en este viaje la oportunidad para traerle a la banda pelayera unos instrumentos nuevos.

Como lo del contrabando era asunto delicado, se le dijo a la gente que el comerciante viajaba a los Estados Unidos expresamente a traer los instrumentos. Entre todos los músicos reunieron 116.000 pesos de la época. Eran los años de la primera guerra mundial, y las dificultades del conflicto no le permiten a Diógenes Galván viajar de Estados Unidos a Francia. Entonces se establece en Filadelfia, y dos años después, en 1915, logra enviar a Colombia los bombos, las cajas y demás instrumentos, con el contrabando dentro de ellos. En Cartagena los recibe otro comerciante, quien avisa a los músicos pelayeros que vayan a ese puerto a recogerlos. Los habitantes del San Pelayo, que se habían pasado esos dos años pendientes de la venida de los instrumentos, por fin los vieron llegar, relucientes, en una canoa que se deslizaba sobre el río Sinú. Todo el pueblo, agolpado en las orillas para el recibimiento, armó allí mismo la fiesta. Y cuando, al año siguiente, regresa a San Pelayo Diógenes Galván, la gente lo acoge como a un héroe, en medio de música de bandas.

SAN PELAYO: TALLER MUSICAL

Hasta su introducción en las bandas, la música tradicional se había ejecutado de manera empírica entre los grupos de gaiteros y en los bailes cantados. La teoría estaba circunscrita a la enseñanza y al aprendizaje de los ritmos de origen europeo. Los primeros criollos que impulsaron estos ritmos en las bandas fueron los maestros Manuel Zamora, Antonio Cabezas y Manuel

⁵ William Fortich Díaz, *Historia del festival*, inédito.

⁶ *Ibid.*

Dechamps, quienes indirectamente sentaron las bases para el desarrollo instrumental del porro.

Aunque el porro ha sido un ritmo cultivado en toda la costa atlántica, y en Córdoba muchos pueblos como Lórica, Cereté, Ciénaga de Oro, Montería, San Antero contaban, al igual que San Pelayo, con una rica tradición musical, fue en este último pueblo, como ya se dijo, en donde este ritmo evolucionó hasta convertirse en una expresión musical nueva, con características muy peculiares.

¿Por qué en San Pelayo? Ello podría encontrar explicación en el hecho de que en esta población se conjugaron dos factores importantes. Pues si bien es cierto que muchos pueblos contaban con sus propias bandas populares, en San Pelayo se crearon bandas, y también se cultivó la teoría musical como en ninguna otra parte. No bastaba únicamente con los instrumentos metálicos para el desarrollo cualitativo de este ritmo popular. No quiere decir lo anterior que los músicos de otros pueblos no hubiesen estudiado teoría musical, sino que fue San Pelayo en donde este hecho adoptó una forma más organizada, que contó con la dirección de dos de los músicos más grandiosos que ha dado el departamento de Córdoba y el otrora Bolívar Grande: Alejandro Ramírez Ayazo y Pablo Garcés Pérez. De ahí que Ciénaga de Oro, pueblo de músicos talentosos y en donde también se estudió la música con dedicación, se dispute con San Pelayo la cuna del porro.

Fortich señala a Alejandro Ramírez como creador de la estructura del porro pelayero. Este compositor, nacido en 1883 en un pueblito del alto Sinú, creció en una familia que cultivaba la música en instrumentos como el acordeón, el tiple y la guitarra. La guerra de los Mil Días arruina al padre de Alejandro, un acaudalado comerciante antioqueño, y entonces el joven, de sólo 17 años, debe hacerse cargo de la familia. Como su padre, se dedica al comercio, actividad que lo lleva a establecerse en San Pelayo. Allí se especializa en el clarinete y pule sus conocimientos musicales con el maestro Manuel Zamora, de Lórica, uno de los ya mencionados cultores de los ritmos europeos en las bandas. Además de su consagración a la música, Ramírez Ayazo acupó puestos públicos municipales y ejerció como tinterillo. En 1967 murió en Montería a la edad de 84 años. Había recibido cheques de dos y tres pesos por regalías de las casas disqueras.

Hoy en día no existe certeza acerca de la paternidad de los más bellos porros pelayeros que empezaron a sonar en la primera década de este siglo. Clásicos tales como *María Varilla*, *El binde*, *La mona Carolina*, *Sábado de gloria*, *El gavilán*, *El sapo viejo*, *Lorenza*, *El pájaro montañero*, entre otros, se atribuyen popularmente el ingenio de Alejandro Ramírez. Es poco probable que estos porros de gran calidad, grabados por varias casas disqueras, sean como algunos afirman, el producto de una supuesta creación colectiva espontánea. Su calidad muestra que son el resultado de una sólida formación musical.

A lo anterior hay que agregar una rica inspiración surgida de condiciones de vida estrechamente ligadas a la naturaleza. Se cuenta en San Pelayo que Alejandro Ramírez compuso el porro *El pájaro montañero* cuando viajaba a otro pueblo con su banda de músicos. En el trayecto, escuchando el canto de este animal, empezó a componer la pieza, que es una de las más apreciadas del repertorio de porros. *María Varilla*, quizá el más bello de todos, y que ha sido consagrado por el pueblo de Córdoba y Sucre como su himno regional, fue



Tres participantes bailando el porro

inspirado por una legendaria bailarina que recorrió pueblos, veredas y caseríos danzando infatigable durante días y noches seguidos al son de los fandangos. No tuvo par ni en el baile ni en el amor. Agotaba bailarines y velas y murió dramáticamente como los buenos personajes que hacen leyenda, por bañar con agua fría su cuerpo impregnado del calor de las velas y del fandango.

El binde es un modesto nido de abejorros utilizado por los campesinos para sostener ollas en los fogones de leña, pero a pesar de ello o, mejor, por esta importancia tan cotidiana, ha sido glorificado con el hermoso porro que lleva su nombre.

De estos porros no se conserva partitura original, y nadie se preocupó en aquel entonces por reclamar su autoría.

El porro pelayero o palitiao no tiene letra. Su estructura lo diferencia de otros porros, como el *tapao*, vigente también en Córdoba y en la región sabanera del departamento de Sucre.

Valencia Salgado, igualmente compositor de porros, describe así la estructura del palitiao:

El porro sinuano 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). En esta introducción todos los instrumentos entran. Unos para llevar el asunto melódico y otros para armonizar y llevar el ritmo. 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 clarinetes y trombones responden. Este diálogo se interrumpe con la presencia de los clarinetes que atacan la bozá. Aquí los clarinetes son dominantes. Ofrecen un recital mientras los bombardinos armonizan improvisando acordes sin salirse del tema. Bozá significa bozal, lazo que amarra. Es en esta parte donde el



porro pelayero se decanta totalmente. Dicen los pelayeros: "Se amarra el ritmo". ¡Se hace profundo, hondo! Precisamente en esta parte el bombero deja de golpear los parches de su instrumento para repiquetear en uno de los laterales de él. La caja y los platillos, en este instante, llevan el compás como tratando de copiar onomatopéyicamente brisas, roces de hojas secas, venteos de arroz en balayes campesinos, lluvia menuda... Al finalizar esta segunda parte se repite la obra, según la animación de los danzantes y la inspiración de los músicos. Termina el porro con la misma danza inicial ⁷.

Los estudiosos del porro han señalado en esta estructura una síntesis cultural de nuestra nacionalidad. La primera parte, o sea el danzón introductorio, 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. "La segunda parte responde a las exigencias del bombo o tambora, instrumento que impone el ritmo africano, que lo influye y lo domina. En la tercera parte, cuando los clarinetes dan su recital, nos recuerda el añorante canto de las gaitas indígenas" ⁸.

El pueblo cordobés lleva esta música en el rincón más alegre del alma. Cuando baila al ritmo de un porro, se extasía y no sabe de nada más. Y cuando de súbito escucha en cualquier parte un porro, lanza el grito sinuano del guapi-
rreo. Este *guapi*, acompañado de *nojodas*, es también la exclamación de los danzantes cuando están más animados en el fandango. Los músicos ponen todo su empeño, y las bandas compiten entre sí para atraer a su alrededor el mayor número de bailarines.

LOS MÚSICOS

Desde aquellas primeras tres décadas de este siglo, cuando empezaron a hacerse porros en las bandas, hasta estos últimos años, la situación de los músicos ha descaecido notoriamente.

⁷ *Guillermo Valencia Salgado, op. cit.*

⁸ *Ibid.*

Yo no fui director de banda, pero yo sí leía las piezas que mandaba a adquirir en Montería, yo las enseñaba en la banda. Iba donde el maestro Cabezas y le decía que necesitaba un vals, un pasillo, un foxtrot, para tantos instrumentos, y él me repetía las piezas. Yo traía los papeles para cada músico; de ahí se ensayaba, se enseñaba, pero cada uno con su papel [partitura]. Es falso que los músicos viejos no supieran leer música, antes se estudiaba la música ⁹.

Los sinuanos recuerdan con devoción a muchos de los músicos de la vieja época, no solamente por su gran talento, sino también porque dieron comienzo a importantes dinastías musicales, buena parte de cuya descendencia actual se encuentra todavía consagrada a la música. El pueblo se refiere a ellos con el título de “maestros”. Por sus méritos y consagración así como por su aporte a la música popular colombiana, vale la pena mencionar a estos portentos de la música sinuana.

Pablo Garcés, oriundo de San Antero, recibió formación del maestro Sarantes, de Lorica. A este músico se le atribuye, junto con Alejandro Ramírez, el desarrollo de la estructura del porro pelayero.

Primo Alberto Paternina nació en San Pelayo. A la edad de catorce años era un adelantado ajecutante de la trompeta, cuando llegó a esta población el maestro Alejandro Remírez. Su hermano Leonidas ejecutaba el bombardino, y su padre, llegado de las sabanas de Bolívar a mediados del siglo pasado, interpretaba la gaita en conjuntos típicos. Primo Alberto dedicó su vida a la música, y con ella sostuvo una numerosa familia. En 1973 murió en Montería, a los 71 años de edad, enfermo de hernias producidas por tantos años de tocar trompeta.

José María Fortunato Saez, “el Negro Saez”, nació en Ciénaga de Oro en 1867. A la edad de once años aprendió flauta con el maestro Bartolomé Torrente. Además de música sinuana, compuso marchas fúnebres y alegres para la Semana Santa, y se le atribuye el famoso *Polvorete*. También se dedicó al arte de la orfebrería y fue durante muchos años secretario de la alcadía. Ya anciano, ejerció de sacristán, cantor de la iglesia y encargado del libro de partidas de bautismo en Ciénaga de Oro.

Existen muchas obras inéditas de estos maestros de la música sinuana, quienes han vivido y muerto en condiciones de pobreza, en pocos casos recibiendo regalías por la explotación de sus composiciones grabadas por importantes casas disqueras. Hoy, la situación de los músicos es aún más precaria. Además de la pobreza en que viven, su consideración y estatus social han declinado notablemente con relación a los maestros de la edad dorada del porro.

En realidad, los músicos, al igual que los cantores espontáneos, decimeros y otros artistas populares, han sido desde siempre componentes de la parte dominada en las relaciones que conlleva el latifundismo de la región. Las fiestas y la creatividad del pueblo se han visto imbuidas por esas relaciones que implican dominio y rivalidad política y económica. Ejemplo notorio de este hecho son las llamadas piquerías, celebradas anteriormente en muchas poblaciones entre barrios políticamente rivales. En su *Historia de Montería*, Jaime Exbrayat cuenta que en las fiestas de Pascua, al mediodía, las gentes avanza-

⁹ William Fortich Díaz, *op. cit.*

ban por las calles al son de fandangos interpretados por las bandas, hacia los otros barrios, engalanados con flores desde temprano. Al pasar el baile por los barrios rivales, la fiesta se convertía en ofensas mutuas ¹⁰.

El sociólogo Alberto Alzate comenta sobre estas fiestas en la población de San Pelayo:

En San Pelayo la piquería la realizaban entre sectores políticos tradicionales. Los conservadores conformaban el grupo llamado Tomate con los pobladores de la plaza principal y encabezados por dos mujeres llamadas Anateodora y La Padilla; entre tanto los liberales conformaban el grupo llamado Pelusa con los pobladores de la parte baja de la población y encabezados por La Damiana, mujer carente de dientes e intrépida [...] Los músicos más resistentes adquirían fama en la región y eran contratados con suficiente tiempo de anticipación [...] Una anciana nonagenaria de Carrillo nos transmitió oralmente el siguiente contrapunteo entre La Padilla y La Damiana, con gran lucidez mental, mientras llevaba el ritmo haciendo palmas:

DICE LA PADILLA

*Qué triste que canta el sapo
más triste canta la rana
si quieres cantar conmigo
busca tus dientes Damiana*

*Eres una eres dos
eres la número cuarenta
eres la puerta mayor
por donde todo el mundo entra
Quién es ese que me chifla
que no me ha sabido chiflá
aquí salen chifladores
de cualquiera basural*

CONTESTA LA DAMIANA

*Zapatilla va joroba
busca tu charco babilla
si quieres cantar conmigo
busca tu pelo Padilla*

*Yo tengo una vaca
que se pone a bramar
cuando quiere
que la vayan a ordeñar
así te pones tú
cuando quieres
que te vayan a enamorar ¹¹*

Estas fiestas de rivalidades con versadores espontáneos se han extinguido en el Sinú. Hoy, el festejo es el llamado fandango, en el que la banda es fundamental y reemplaza a cantadores, decimeros y versadores. En el fandango, la banda se sitúa en el centro, y a su alrededor la gente baila girando en sentido contrario a las agujas del reloj. Las mujeres llevan velas encendidas, y así, en este son, hasta la madrugada del día siguiente. Para paliar en algo las difíciles y monótonas condiciones de su vida, los campesinos cordobeses esperan ansiosos el fandango y lo disfrutan intensamente.

Pero en general los fandangos han devenido, al igual que lo son las corralejas, en jolgorio y ofrenda para los señores de la tierra. Alberto Alzate dice sobre esto:

El fandango en las poblaciones pequeñas se convertía muchas veces en instrumento de complacencia para los ricos terratenientes, dueños de las tierras y aun de las mismas poblaciones. Antolín Díaz, refiriéndose al general Francisco Burgos, terrateniente del Medio Sinú, anota la narración de su guía, quien decía: "Y cuando llegaba

¹⁰ Jaime Exbrayat, *Historia de Montería*, Montería, Imprenta Departamental, 1971. Citado por Alberto Alzate, *El músico de banda*, Bogotá, Editorial América Latina, 1980, pág. 28.

¹¹ Alberto Alzate P., *op. cit.* pág. 34.



El grupo de danzas de UNISUR, también participa.

[el general Burgos] a algún pueblo, el alcalde y la gente grande le ofrecían fandangos y sancochos. Una vez vi bailar al general con una muchacha de nombre Rosa. El alcalde se la quiso llevar al cuarto [del general] pero él se negó a recibirla. Quién sabe por qué sería. Recuerdo que Rosa tenía 16 años y era robusta y bonita”¹².

Hoy la situación no ha cambiado mucho. En este contexto, los músicos desempeñan un principal pero pobre papel. Hay quienes asocian la vigencia de las bandas en Córdoba y Sucre a las fiestas de fandango y principalmente a las de corraleja. Muchas veces los músicos componen porros para los terratenientes y gamonales, los que intitulan con el nombre de éstos, y en muchas ocasiones las bandas se ven obligadas, a pedido de ellos, a montar piezas de pésima calidad. Los músicos se encuentran frecuentemente comprometidos por donaciones de instrumentos o prebendas electorales. La sola compra de los instrumentos para una banda costaba, en diciembre de 1987, alrededor de un millón de pesos.

En su libro *El músico de banda*, Alberto Alzate expone:

[...] el músico, además de ser un instrumento de diversión, es muy especialmente un instrumento de servicio. Y a consecuencia de éstos 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.¹³.

Desde los primeros intérpretes y compositores de banda hasta ahora, la población campesina, de donde provienen los músicos, se ha empobrecido aún más. La sociedad feudal que posibilitó su existencia se encuentra en crisis; nuevas tecnologías, como la radio y la televisión, han desplazado al músico como único medio para hacer música. Por tanto, el músico ya no goza de la estima que antes tenía entre su gente, y la calidad de sus interpretaciones ha

¹² *Ibid.*, pág. 36.

¹³ *Ibid.*, pág. 22.



Alrededor del Festival se vende comida típica de Córdoba.

sufrido también notable deterioro. Ya no se estudia la música; el asombroso oído musical de los campesinos sinuanos hace que fácilmente capten los porros al vuelo. Sobre el músico de banda, Alberto Alzate añade:

[...] 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. Esto origina, 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 más notorias entre los músicos que, además de poseer un instrumento musical, subsisten precariamente del trabajo de las bandas. Y por este motivo hay bandas que en realidad no existen, pues solamente tienen el nombre para identificarse comercialmente, y una persona [director] que hace los "avances" a los músicos [...] Cuando este director contrata un "toque", coyunturalmente reúne a los músicos que ha "pisado" de antemano. Los músicos prestan sus servicios a desgano, en forma espontánea y sin ninguna prerrogativa laboral o social ¹⁴.

Esta situación del músico ha repercutido críticamente en el nivel de calidad de las composiciones e interpretaciones del porro. Es así como entre 1930 y 1977, año del primer Festival del Porro, existe un gran vacío en la calidad de lo producido en esta forma musical.

EL FESTIVAL DEL PORRO PELAYERO: EN BUSCA DE LA CALIDAD PERDIDA

En vista del decaimiento cualitativo del porro pelayero, varios intelectuales cordobeses se dedican a promover un certamen que sirva de incentivo a músicos y compositores, para de esta forma tratar de recuperar la calidad que en otro tiempo tuviera el más popular de los ritmos sinuanos. Es así como a

¹⁴ *Ibid.*, pág. 23.

mediados de los setenta se organiza el Festival del Porro Pelayero, en el que se premia a los mejores compositores e intérpretes del porro y de otras expresiones musicales de la región.

El interés por hacer resaltar las manifestaciones folclóricas del Sinú había surgido hacia finales de los cincuenta, y puede decirse que por estos años se inicia la historia que culmina con el Festival del Porro. Empieza con las primeras investigaciones sobre el folclor cordobés. En este trabajo participan activamente Guillermo Valencia Salgado y Víctor Maussa Galván, a comienzos de los sesenta, por medio de programas en radio y televisión.

La difusión del folclor sinuano se amplía con las primeras grabaciones de la música autóctona de Córdoba, interpretada por Pedro Laza y sus Pelayeros. A mediados de los sesenta, en las emisoras de Montería se pasaban radionovelas y programas para cuyo montaje se hacía necesario estudiar la historia y el folclor de la región. Estos programas tenían como cortina los porros pelayeros clásicos, y alcanzaron gran audiencia en el horario de 6 a 7 de la tarde.

Por entonces, algunos estudiantes universitarios de San Pelayo, empiezan a promover la idea del festival. Estos estudiantes forman agrupaciones musicales, y un pelayero, Edilberto Guerra, estudiante de música en la Universidad Nacional de Bogotá, realiza la primera composición alusiva al festival. Es de los primeros porros que tienen letra, y con él se quiere hacer conocer este ritmo al resto del país. La pieza musical está hoy grabada con otras composiciones de este autor.

En la promoción del festival puso todo su empeño el cura párroco Telmo Padilla, llegado a San Pelayo en 1973. El sacerdote organizó Radio Parroquial, que consistía apenas en los altavoces del templo. Por esta "emisora" se pasaba el programa Ecos del Festival, de audición obligada para todos los moradores de la plaza del pueblo y sus alrededores, y que se transmitía los domingos, de 10 a 11 de la mañana. Desde la casa cural, el padre Telmo Padilla organizaba competencias deportivas y culturales, y en medio de estas actividades promovía el festival. Por obra de este párroco, el papel membretado de la parroquia para partidas de matrimonio y bautismo llevaba en la parte inferior una leyenda que decía: "Apoyemos el festival del porro". Cuenta Fortich, en su *Historia del festival*, que "las misas de la Virgen del Carmen, San Juan y otras, eran acompañadas con grupos corales que interpretaban música religiosa en ritmo de porro con arreglos del doctor Vladimiro y la señorita Elguí Angulo"¹⁵.

Desde 1977, cada año se realiza el festival del porro en los primeros días de julio, coincidiendo con las fiestas de san José. El certamen ha motivado la creatividad popular, no solamente en lo relativo al porro, sino también en lo que hace a otros ritmos folclóricos, aunque para algunos entendidos no ha logrado alcanzarse la calidad de los porros antiguos.

En esta nueva etapa del porro vale la pena destacar la labor de Miguel Emiro Naranjo, director de la banda de Laguneta. Este músico ha contribuido significativamente a la cualificación de los ritmos autóctonos cordobeses. Maestro de escuela en la población rural de Laguneta, en el municipio de Ciénaga de Oro, afinó su oído escuchando a otros músicos, hasta llegar a dirigir la banda de ese caserío en 1967. Dos años después dejó el magisterio

¹⁵ William Fortich Díaz, *op. cit.*

para dedicarse por completo a la música. Renovó la banda con integrantes sacados de entre sus alumnos y le dio otra dimensión a su grupo, para hacer de él una banda moderna. En la biografía que escribió Alberto Alzate sobre este nuevo exponente de la música sinuana, dice: "No contento [Miguel Emiro] con el uso de instrumentos viejos y el porte de los mismos en sacos de arroz, le imprimió al grupo de músicos campesinos el sentimiento de empresa, y a fuerza de insistencia y autoestudio ha logrado que la banda 19 de Marzo de Laguneta se haya colocado en los primeros lugares de organización, cotización y mejoramiento de material de sus integrantes"¹⁶.

De 1975 a 1979, esta banda de Laguneta grabó ocho discos de larga duración, y ha logrado en el país la mejor venta de discos de banda, por lo que le han sido otorgados dos discos de oro. La mayoría de composiciones pertenecen a su director. Las más en ritmo de porro y las otras en ritmo de gaita, puya, merengue, mapalé, etc.

En medio del esfuerzo por lograr un alto grado de calidad, las estructuras tradicionales del porro se han modificado, y en algunos se ha introducido la vocalización. Ejemplo de este caso es la composición de Miguel Emiro Naranjo *La protesta del porro*, que es un lamento por el decaimiento de las manifestaciones culturales de Córdoba y Sucre.

El festival ha tratado de rescatar las antiguas piezas, buscando en la memoria de los viejos músicos, para llevarlas a las bandas. Ha sido el caso del porro *Catalina* y de la puya *El sapo*, de autores desconocidos, grabados por la banda de Laguneta.

Pero a pesar de estos avances logrados por el festival en sus diez años de vida, el futuro de este certamen, como promotor de la calidad y de la actividad cultural que gira alrededor del porro, plantea interrogantes.

Hoy en día se escucha más en Córdoba el vallenato comercial que el porro, y durante el festival ritmos como la "salsa", el *reggae* y el *rock*, apoyados por la radio y parlantes de gran potencia, relegan los aires de las bandas. Pocos fandangos con ritmo de porro se organizan en el transcurso del certamen, y tal vez lo más amenazante para el futuro del porro es que las jóvenes generaciones no participan de ellos y prefieren bailar en las discotecas que funcionan paralelamente al festival.

Pareciera que se ha apoderado del festival aquella concepción que considera el certamen como una fiesta más, en contra de aquella que ha tratado de hacer resaltar lo más bello del folclor cordobés. Cualquiera que sea el resultado de la desigual batalla, en la cual conspira contra la segunda tendencia la lenta pero segura descomposición de la sociedad rural que le dio sustento al porro, al final sobrevivirá la labor de la Casa del Porro de San Pelayo. Como fruto de sus esfuerzos se conservarán piezas musicales de gran calidad, patrimonio histórico de la cultura mestiza de esta región de Colombia.

¹⁶ Alberto Alzate P. *op. cit.* pág. 94.