

“¡YA SALIÓ EL TORO NEGRO A LA CORRALEJA!”:  
EL PORRO EN LA FUNDACIÓN DE UNA COMUNIDAD REGIONAL IMAGINADA EN  
EL VALLE Y LAS SABANAS DEL SINÚ

FELIPE SÁNCHEZ VILLARREAL

TRABAJO DE GRADO  
Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S. J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*También tenemos un ritmo  
que del tambor africano  
pasó a las bandas de viento.  
Aquí tiene el sentimiento  
del mestizo americano.  
¡Es el porro pelayero!  
Potro chúcaro y cerrero,  
más trigueño que achinado.*

Guillermo Valencia Salgado, fragmento de *El Sinú*

*A mi mamá, que me ha hecho todo*

*A mi papá, por todos sus esfuerzos*

*A la pequeña Bo, por quien doy la vida*

*A mi abuela y a quienes siguen en Sincelejo, que habitan en carne  
propia estas páginas, a veces tan emplazadas en los signos*

*A Liliana, Juan Cristóbal, María Piedad, Rosario, Bernardo y Cristo,  
quienes cultivaron el suelo que hizo pensables estas preguntas*

*A Daniela, por quien entendí que se puede cantar en otros registros*

*A Juanita, Mateo, Alejandro, Gary, Valentina y todos los amigos,  
compañeros y espontáneos que han nutrido, aun sin saberlo, los  
caminos para recorrer este problema*

*A los que, como yo, creen que desde ejercicios como este se fragua la  
posibilidad de otros mundos, aun allí donde el mundo se pretende uno*

*A todos, a la manera de Girondo:*

*“Muchas gracias por todo.*

*Muchas gracias.*

*Felipe Sánchez,*

*agradecido”.*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>I. MATRICES DE PODER EN EL VALLE Y LAS SABANAS DEL SINÚ: DE LA GANADERÍA A LA FIESTA EN CORRALEJA.....</b>	<b>17</b>
1.1. Ganadería, propiedad de la tierra y distribución social en el Sinú y las sabanas.....	19
1.2. La fiesta en corraleja: orígenes y sedimentación cultural.....	22
1.3. Una puesta en escena del poder hacendado.....	26
1.4. El lugar en la plaza: espacio y jerarquías sociales.....	28
1.5. Del palco al ruedo: patriarcas, ofrendas y espectáculo.....	31
<b>II. HACIA UNA NUEVA COMUNIDAD REGIONAL IMAGINADA: EL PORRO EN LA FUNDACIÓN DE CÓRDOBA Y SUCRE.....</b>	<b>35</b>
2.1. El valle y las sabanas del Sinú como comunidad regional imaginada.....	35
2.2. Una nueva imaginación comunitaria: fundación y conciencia regional diferenciada.....	38
2.3. Mitos de origen, dinastías y auras de poder en el Caribe sabanero.....	45
2.4. María Barilla, el porro en el cuerpo.....	50
2.5. Lo sinuano-sabanero y el mito de la trietnicidad.....	52
<b>III. TOROS BRAVOS, MUCHACHOS VALIENTES: LA NEGOCIACIÓN DEL PODER EN OCHO PORROS DE CORRALEJA.....</b>	<b>57</b>
3.1. Toros y ganaderos: la consagración épica del poder.....	59
3.2. Garrocheros y manteros: las tretas del débil.....	67
3.2.1. <i>La inversión heroica: del propietario al héroe popular</i> .....	67
3.2.2. <i>El romance trágico o cómo desafiar las prohibiciones del deseo</i> .....	71
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>74</b>

<b>TRANSCRIPCIONES.....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>103</b>

## INTRODUCCIÓN

Cuando escucho un porro siempre recuerdo las historias de mi familia materna en Sincelejo. Mi madre decía que se le estremecía el alma, que nada como *El mantero* o *El dolor de María* le ponían de manera tan viva la piel de gallina. Mi primo aprendió a tocar la flauta solo para poder interpretar *María Barilla*. Incluso él, a sus diez años, podía contar en detalle la historia de esa mujer que se hizo famosa en los fandangos por su gracia, soltura y resistencia. Todos admiraban a mi tío abuelo cuando en las fiestas de año nuevo bailaba con una elegancia incomparable *La Lorenza* y guapirreaban todos juntos en señal de júbilo. Recuerdo también el furor cuando sonaba *Los sabores del porro*, de Pablo Flórez, interpretado por la orquesta de Juancho Torres, gran amigo de la familia: “Mi porro me sabe a todo lo bueno de mi región, me sabe a caña, me sabe a toro, me sabe a fiesta, me sabe a ron”. El porro está ahí, trenzado en los corazones de los habitantes de Sucre y Córdoba. Y ha enraizado de manera tan profunda que parece haber vivido allí desde siempre, como una marca indeleble del “ser sinuano” o el “ser sabanero”.

Las preguntas que orientan el presente trabajo surgieron de la agitación emocional que sobre mí ha tendido esa tradición (y que desde siempre ha alimentado mi particular gusto por las músicas tropicales) y de una apuesta vital de reconciliación con un espacio de articulación identitaria que, a pesar de ser fundamental para mi familia, no me interpelaba a mí; yo, bogotano de familia costeña, ‘cachaco’ en el Caribe a quien no se le paraban tanto los pelos al escuchar un porro y que no sabe bailar. Pero también surgieron de una intuición incómoda, resultado de las discusiones que rodean tanto a los estudios en comunicación como a los estudios literarios sobre las relaciones entre el orden social y las prácticas culturales: que el porro no estuvo ahí siempre, que su anclaje sentimental fue resultado de complejos procesos históricos y políticos, que ninguna manifestación cultural es un espejo puro de las identidades o un mero divertimento, sino que en ellas se negocian el orden social, el poder, el pasado y las representaciones e imágenes del mundo. También de la sospecha de que no en todos los casos las manifestaciones populares encaran las matrices de poder dominante sino que a veces, por el contrario, las refuerzan y perpetúan. Incluso, que a pesar de que todos vibren con el porro, no todos caben en el ideal de comunidad que desde allí se ha configurado —así haya sido esgrimido como el emblema identitario de aquellos departamentos y pocos cordobeses o sucreños cuestionen su espesor emocional como símbolo común de la región—.

El valle y las sabanas del Sinú habían sido una región marginal en la configuración nacional colombiana hasta hace pocos años [ver *Figura 1*]. Los actuales departamentos de Córdoba y Sucre se han constituido como espacios periféricos en la imaginación cultural del Caribe por su poblamiento diferencial y su lenta modernización en comparación a los grandes puertos comerciales como Cartagena o Santa Marta. A pesar de ello, sus símbolos y prácticas han sido utilizados desde que la música costeña comenzó a ser parte fundamental del proyecto nacional hegemónico en los años noventa (empezando por la institucionalización del sombrero vueltiao de las comunidades zenúes como marca de *colombianidad*). De los aires musicales del Caribe colombiano el porro ha sido el menos revisado. Fortich Díaz (1994) ha denunciado cómo ha tendido a señalarse una suerte de homogeneidad cultural y musical en la costa, desde lo cual se ha centralizado la imaginación en torno a sus prácticas, con ideas como que la cumbia es el único patrón rítmico caribeño. Durante años el vallenato también cercó los estudios en torno a la música tropical, a raíz de su articulación a un proyecto de nación colombiana que, junto a la cumbia, empezó a proyectarse hacia los centros andinos y hacia afuera (con el asentamiento de las dinámicas comerciales del capitalismo musical y la *world music*). Así, el porro y otros aires permanecieron lejos del interés académico y se identificaron como resultados suplementarios de otros géneros más populares. No obstante, su circulación dentro de los territorios sinuano-sabaneros y su anclaje como bandera del “folclor” regional han derivado en un interés amplio de sus habitantes por poner la mirada en él, incluso con campañas por su patrimonialización. De hecho, en 2016 el porro pelayero fue elevado a la categoría de patrimonio cultural inmaterial de San Pelayo.

Como recuerda Peter Wade (2002) en su estudio sobre música tropical y configuraciones raciales en Colombia, la literatura sobre historia del porro lo identifica como un desarrollo reciente y localizado. A diferencia de otros aires musicales y prácticas culturales sobre los cuales se han elaborado mitos de origen por la incertidumbre de sus raíces y desarrollos, el porro ha sido identificado como un género nuevo en el panorama musical colombiano. Esa cercanía histórica de los primeros rastros del porro como se conoce hoy en día también ha contribuido al pensamiento que lo ubica como un género menor o suplementario. A pesar de ello, para el antropólogo británico las narrativas sobre su historia sí han conservado un “ambiente de mito del origen” (p. 74). Las diversas versiones en torno a su formato instrumental, a su enraizamiento en

ciertos pueblos y a la influencia de algunos músicos en su evolución han sido contradichas, disputadas y reelaboradas entre sí.

Las investigaciones musicales de folcloristas de la región —Fortich Díaz (1994), Amador Soto [ca. 1994], Naranjo (2013) y Paternina Noble (2015)— se han centrado en delimitarlo como un género que, heredero de otros aires como la *tambora* o la *gaita*, se cristalizó en las bandas de viento a mediados del siglo XIX. Estas aproximaciones han hecho énfasis en las particularidades rítmicas que lo diferencian de otros aires como la cumbia, el bullerengue, el fandango o el vallenato. Designar una canción como un *porro* implica, desde esta mirada, imprimir una marca diferenciadora en términos auditivos, rítmicos. De esta aproximación musicológica también han provenido sus dos grandes derivaciones: el porro *palitiao* y el porro *tapao*<sup>1</sup>. Sus particularidades radican en una diferencia de interpretación instrumental —o cierta variación en la estructura melódica— atada, luego, a determinados territorios (pues también se conocen como porro *pelayero* y porro *sabanero*). La mirada de los estudios musicales ha privilegiado esa caracterización específica anclada a una diferencia melódica, de golpes instrumentales entre los dos subregistros o en términos de una filiación cultural y musical de ciertas secciones de las canciones.

Acá se pretende desbordar esa definición netamente musical del género. Tejido entre las peculiaridades rítmicas, sobre el porro se articuló un discurso de identidad regional que aún hoy sigue sedimentándose. Además de ser un aire musical, el porro se convirtió en una práctica discursiva fundadora de identidad. Las letras, los títulos de las canciones, los enunciados en torno a él y sus espacios de circulación han tejido e imaginado los símbolos sobre los cuales se ha edificado el discurso identitario del Sinú y las sabanas (tanto el hegemónico como aquellos que se le resisten). Es desde allí que se vuelve urgente una mirada transdisciplinar: abordar el porro en tanto discurso y como práctica atravesada por diferentes tensiones —musicales, textuales, culturales, histórico-políticas— reclama un *enfoque anfibio* (Fals Borda, 1998). Esta

---

<sup>1</sup> Aunque no se profundizará en ello, vale la pena anotar que esa diferencia rítmica y esos nombres vienen, según dice Amador Soto [ca. 1994], de interpretaciones instrumentales. En el porro *palitiao*, el ‘paliteo’ sería lo que hace el bombero en la ‘bozá’: en vez de tocar el parche del bombo lo interpreta con un par de palos sobre la parte superior del aro o en una caja hueca. Se dice que este porro desborda la partitura. En cambio, el porro *tapao* se llamaría así, dice el autor, porque es una pieza musical cerrada, completa. También por el ‘tape’ que el bombero hace al golpe del compás: “golpea con la porra el parche derecho del bombo, y con la mano izquierda, abierta, recoge el golpe y lo suelta, dando la sensación de ‘aparar’, procesar y entregar” (p. 31).

investigación parte de la premisa de que la música no está al margen de las condiciones materiales y las estructuras sociales en las que emerge, circula e interviene. También de que la cultura y las identidades comunales no son condiciones esenciales sino una “espesa trama de símbolos, sentidos y significaciones” (Castro-Gómez, 2009, p. 493) con los cuales dotamos de sentido la realidad, que son producidos por condiciones específicas en ciertos contextos, negociados en los diferentes relatos sobre el mundo y que están siempre en disputa:

El mundo que habitamos está necesariamente atravesado por batallas semióticas, por luchas que buscan obtener el control de los significados; luchas que se resuelven (y esto sólo de forma temporal) cuando una de las interpretaciones en conflicto obtiene la hegemonía sobre las demás. (Castro-Gómez, 2009, p. 493-494)

Los estudios sobre música tropical han permanecido cercados y colonizados por disciplinas como la antropología o la etnomusicología. En la repartición disciplinaria de las ciencias sociales, los estudios literarios han permanecido marginados de ciertos objetos vivos en la realidad social y han sido clausurados desde una noción de “lo literario” que parte de la hegemonía del libro, el ámbito de las llamadas “bellas letras” y una presunta distancia entre lo que Rama (1998) ha identificado como una *ciudad escrituraria* (de matriz colonial, ligada al poder y el uso de la letra por parte de una minoría ubicada en un lugar privilegiado de la jerarquía social) y una *ciudad real*, donde los significantes y la lengua circulan libremente, de inestabilidades y transformaciones<sup>2</sup>, donde se cuelean sujetos diversos, flujos de habla, otros modos de inscripción, etc. Esta idea ha sido desestabilizada desde el pensamiento crítico latinoamericano y los estudios literarios poscoloniales que han intentado reconocer las particularidades en la producción de significados de las prácticas discursivas en América Latina. Como afirma Ana Pizarro (1993), “el restringido ámbito de la «literatura» en su dimensión de «bellas letras» resulta ampliamente desbordado por la pluralidad de las prácticas discursivas orales y escritas que se pueden observar en el Nuevo Mundo” (p. 22).

---

<sup>2</sup> “Así, se hace patente que dentro de las producciones de la ciudad real podrían existir producciones no letradas y no estrictamente escriturarias, del habla viva, que funcionan en ella y participan de su construcción, aunque vayan a menudo en contravía de la norma de la ciudad letrada y estén, por lo tanto, excluidas, marginalizadas o invisibilizadas de los circuitos oficiales de poder de la letra, de los que harían parte las instituciones académicas de estudios y crítica literaria” (García Navas, 2013, p. 10).

De allí que sea más pertinente hablar de una *función literaria* que ciertos enunciados pueden cumplir en algunos contextos y desde la cual es posible asediar su producción de sentido. En esta medida, más que pretender delimitar el porro como un objeto literario, se intentará reconocer la necesidad de abordarlo como una práctica generadora de sentido e identidad que se ha valido de estrategias literarias (o que en ciertos marcos cumple una *función literaria*) para generar sus efectos fundacionales; también, para ganar el grosor y la legitimidad mítica, emocional y política que ostenta actualmente. La pregunta por el uso de estrategias provenientes de la épica o la tragedia para modelar héroes populares de la región es un ejemplo de la pertinencia de un enfoque desde estudios literarios para dar cuenta del porro como dispositivo de anclaje comunal.

Asimismo, los estudios en comunicación han privilegiado las preocupaciones en torno a los *mass media*, las nuevas tecnologías de la información o las subjetividades posibilitadas por ciertos desarrollos tecnológicos. En su balance crítico sobre el estado del campo de la comunicación en América Latina, Martín-Barbero (2012) señala la urgencia por encontrar nuevas perspectivas que, desbordando la idea de una primacía del método posibilitado por paradigmas teóricos europeos o norteamericanos (la teoría de la información, la psicología, la semiología, etc.), pudieran mirar de manera más fiel y compleja los procesos de intercambio comunicativo en el contexto latinoamericano. Ante a la necesidad de buscar enfoques propios frente a problemas de comunicación, Martín-Barbero (2012) arroja la propuesta de desplazar el concepto restringido de *comunicación* —en los sentidos predominantes del “todo es comunicación” o “comunicación es información”— por una idea amplia de *cultura* proveniente de las experiencias de socialización en contextos localizados:

La primera es la necesidad del desplazamiento del concepto de comunicación al concepto de cultura. Desplazamiento de un concepto de comunicación que sigue atrapado en la problemática de los medios, los canales y los mensajes a un concepto de cultura en el sentido antropológico: modelos de comportamiento, gramáticas axiológicas, sistemas narrativos. Es decir, un concepto de cultura que nos permita pensar los nuevos procesos de socialización. (Martín-Barbero, 2012, p. 80)

De este modo, estudiar el porro implica buscar tejidos disciplinares, pues son múltiples las funciones desde las que opera y que puede cumplir en cuanto práctica cultural anfibia:

literaria, de comunicación, como sistema narrativo, rítmica, de entretenimiento, de guía para el baile. Aquí se trabajarán apenas los ensamblajes discursivos que se han tendido sobre el género a propósito de la consolidación de un proyecto regional en Córdoba y Sucre (dispositivos centrales en la consecución de una conciencia identitaria diferenciada a mediados del siglo XX). Para ello se utilizarán las herramientas para el estudio de lo que Vich y Zabala (2004), en *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, han denominado “actos de habla”: *performances* que hacen visibles “los procesos de constitución de las identidades en sus múltiples negociaciones frente al poder” (p. 13). Para abordar de manera efectiva la oralidad es necesario, dicen los autores, analizar sus condiciones de producción y las mediaciones complejas en las cuales esta interviene —contextos e imaginarios sociales, identidades enunciativas, discursos hegemónicos—. Así, estos actos orales son prácticas comunicativas situadas en contextos materiales y simbólicos específicos que intervienen las identidades y los órdenes sociales. Para Vich y Zabala (2004) los discursos orales son prácticas atravesadas por intereses que pretenden incidir en el espacio social, lo cual “implica sostener que los sujetos pueden ser protagonistas en la estructuración de las relaciones sociales y que ellas tienen una sustancial relación con las formas en las que son representadas” (p. 19). La música, en palabras de Averill (1997), se erige así “as a medium of the negotiation and communication of power” (p. 210) que puede contestar, reproducir o socavar sus estructuras y representaciones.

También puede extenderse este interés hacia los esfuerzos recientes por su patrimonialización en el marco de las políticas culturales colombianas y los intereses globales en torno a la música tropical. Aunque aquí no se seguirá esa ruta de análisis, cabe resaltar el trabajo de antropólogos como Peter Wade (2002) y Óscar Hernández Salgar (2007) para trazar lazos entre los lineamientos de la *world music* y los intereses regionales hacia las músicas tradicionales del Pacífico y el Caribe. Estudios antropológicos y etnomusicológicos como estos se han acercado a ciertas prácticas auditivas y emocionales, así como algunas políticas del cuerpo, para dar cuenta de las tensiones entre marcos estructurales de poder en torno a la música y resistencias localizadas en los márgenes de esos designios. Al tiempo, en ellos se ha visto la complicidad reciente entre ciertos proyectos nacionales y regionales con procesos mercantiles del capitalismo musical.

En este caso, se pretende asediar apenas una de las aristas del complejo ensamblaje de un discurso hegemónico regional en el Sinú y las sabanas: el modelo ganadero, la distribución social

atada a la hacienda y sus brazos simbólicos, que han cristalizado en prácticas culturales como la corraleja y las llamadas *bandas de música*. Tanto el porro como la corraleja han sido, entonces, usados de manera estratégica para sedimentar y justificar esos discursos dominantes; incluso, para fundar una comunidad política nueva en el territorio. En concordancia con lo que afirma Hall (1995) sobre las formaciones nacionales, las culturas regionales “help to «stitch up» differences into one identity” (p. 618). Desde el porro se han tendido esos lazos para coser las diferencias regionales en una identidad comunal homogénea. No obstante, como todo acto de habla o práctica discursiva, desde su diversidad también se han podido contestar, complejizar e intervenir las estructuras del poder hacendado. Hay, entonces, dos horizontes de análisis en la investigación: el porro como discurso y categoría amplia utilizada estratégicamente para fundar una comunidad regional, y los porros como artefactos, actos de habla o prácticas discursivas singulares y localizadas que se relacionan de maneras diversas con las matrices de poder dominante.

En el corazón del trabajo late una preocupación política y ética por cómo hacer evidentes los lugares de producción de las identidades para posibilitar otros modos de articulación sobre el mundo; más aún, otros modos de apropiarse del territorio y la cultura que se restringen por eso que Foucault (1992) llamó la “pesada y temible materialidad” (p. 5) de los discursos. El porro no es un producto pasivo que se limita a traducir las voluntades de ciertos compositores sino que ha sido instalado como un discurso fundacional a través de complejas redes de enunciados (desde la historia local, la prensa, los estudios musicales, la antropología y los testimonios cotidianos) que lo han delimitado, estructurado y anclado en un territorio y sobre unos sujetos: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 6). En este sentido, el porro ha sido *construido* como dispositivo fundador de identidad de la mano de unas particularidades económicas y sociopolíticas desde las cuales se han soportado los procesos de producción de las subjetividades en la región. De allí, en el sentido foucaultiano, la urgencia de revisarlo desde una serie de procedimientos que lo “enrarezcan” y le restituyan su carácter de acontecimiento: reconocer sus condiciones de posibilidad, su especificidad histórica y los modos como ha llegado a ganar su grosor y legitimidad.

En esta línea, la investigación se ha nutrido de herramientas metodológicas proporcionadas por Foucault (1992) para el análisis y enrarecimiento de los discursos. Primero,

reconociendo su no-naturalidad: que el porro sea considerado una marca esencial e indeleble de identidad obedece a procesos históricos, culturales y socioeconómicos complejos enmarcados en luchas de poder. Segundo, analizando las series en las cuales está inscrito y que hacen posible su emergencia. Tercero, revisándolo desde su discontinuidad con respecto a otras prácticas discursivas: “los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen” (p. 33). Por último, trastocándolo desde sus condiciones externas de posibilidad, aquellos suelos en los que se hace posible y efectiva su espesura en un determinado contexto. Así, la pregunta por cómo pensar el porro tanto en su dimensión discursiva como en su condición de acto de habla singular implica, de manera indispensable, reconstruir integralmente sus soportes estructurales: los proyectos políticos que lo han atravesado, los modelos productivos que lo han hecho surgir y los espacios de enunciación en los que es puesto en escena. En últimas, es desde allí que se puede comprender cómo se hacen enunciables identidades particulares en el seno de unos modelos económicos que median relaciones de poder y unos símbolos compartidos que son disputados en esos marcos.

Se ha trazado una ruta para elaborar esas matrices de poder en las que se inscribe el porro como discurso y como práctica comunicativa u acto oral, en aras de comprender los usos estratégicos por parte del orden social dominante y sus negociaciones particulares dentro del *corpus* seleccionado. En el primer capítulo, se reconstruye el contexto sociocultural, las particularidades económicas y geográficas del territorio del valle y las sabanas del Sinú, de la mano de las dinámicas de interacción social que estas posibilitan —con especial énfasis en la economía ganadera, los usos simbólicos del ganado y la desigual apropiación de la tierra—. Se aborda la fiesta en corraleja como espacio de enunciación nuclear en el *performance* y comunicación del porro, atado a un despliegue del poder ganadero y sus puestas en escena. Se revisan los significados que allí se disputan y sus reterritorializaciones, matices e intervenciones por parte de los sujetos en el marco de la fiesta como carnaval que puede trastocar el orden social.

En el segundo capítulo, se asedia el porro como discurso fundador de identidad y sus usos interesados para forjar una *comunidad regional imaginada*. Allí se revisa cómo el porro, a pesar de no tener un lugar de residencia estable en el Caribe colombiano, fue apropiado en cierto momento como un género sinuano-sabanero para justificar los proyectos de creación de los nuevos departamentos de Córdoba y Sucre (en 1952 y 1967, respectivamente) por ciertas élites

locales. Desde allí se revisan las texturas políticas del género, su naturalización como dispositivo cultural marcador de una identidad cordobesa y sucreña, el orden social posibilitado por la idea de la *dinastía* costeña, las disputas en torno a su origen y las implicaciones de sus mitos fundacionales. Entre ellos, la figura de María Barilla y la idea de una “raza triétnica”.

Finalmente, en el tercero se lleva a cabo el análisis textual del *corpus*<sup>3</sup> delimitado de porros de corraleja desde su composición, sus símbolos, los usos de registros discursivos y las estrategias literarias a través de las cuales se refuerzan o negocian los órdenes sociales y las representaciones del poder —en el espacio enunciativo configurado por la fiesta taurina—. Desde una hermenéutica comparativa se tejerán puentes entre campos simbólicos y se rastrearán las funciones de ciertas estrategias literarias (como el modelado del héroe épico, la elegía o el romance trágico) para ver la incidencia de estas canciones en su contexto. Mientras unas glorifican a los toros bravos y sus propietarios, otras focalizan a manteros y garrocheros para asediar los símbolos del poder hacendado.

---

<sup>3</sup> *El toro negro, El toro Balay, El Candela, El Arrancatetas, Herederos del toro bravo, Con la garrocha en la mano, El mantero y El centauro* [ver *Transcripciones* en la p. 82]

## **I. MATRICES DE PODER EN EL VALLE Y LAS SABANAS DEL SINÚ: DE LA GANADERÍA A LA FIESTA EN CORRALEJA**

*Qué tendrá esta tierra que les interesa tanto...*

Pedronel Rodríguez, el Poeta de Callejas

Sucre y Córdoba son delimitaciones departamentales recientes en la historia del Caribe colombiano. Hasta mediados del siglo pasado, ambos departamentos hacían parte de los territorios constituyentes del llamado Bolívar Grande. Para Tolosa Muñoz (1991) las nuevas divisiones obedecen a una “necesidad de buscar un apoyo a la olvidada comarca que ocuparon los antiguos Zenúes y los Emberá Catíos” (p. 13) por parte de un grupo de senadores de municipios de la zona, apoyados por algunos senadores antioqueños. Montes Mathieu y Martínez Simanca (2008) recuerdan cómo las fronteras territoriales actuales fueron definidas para Córdoba en 1952, con la Ley 9 de 1951, y para Sucre en 1967, con la Ley 47 de 1966:

Córdoba y Sucre comparten las mismas condiciones geográficas y culturales. La cordillera Occidental, uno de los tres ramales de la cordillera de los Andes, se extiende por estos departamentos que limitan por el oriente con el río Cauca. La parte más elevada es el Nudo de Paramillo (3.690 m.) que, en la cabecera del río Sinú, desciende y se divide a su vez en tres ramales: oriental, central y occidental. (p. 12)

Tres importantes ríos se abren paso por el territorio: el Sinú, el San Jorge y el Canalete. El estudio sobre la economía cordobesa de Joaquín Vilorio de la Hoz (2004) ha ayudado a fijar los recorridos hídricos y su importancia para la determinación de los usos del suelo en la región. El Sinú nace en el nudo de Paramillo, en el departamento de Antioquia, y desembocaba en la bahía de Cispatá (hasta 1943, cuando su curso se recortó 15 kilómetros con la ruptura de una nueva boca por el meandro de Tinajones). El San Jorge también nace en el nudo de Paramillo, muy cerca del río Sinú, y desemboca en el río Magdalena, mientras que el Canalete y su valle (el más pequeño de los tres) “tiene[n] suelos similares a los del Sinú, aptos para la agricultura y la ganadería” (p. 4). De estas distribuciones hidrográficas proviene la denominación con la cual se conocen los territorios: el valle del Sinú y las sabanas del Sinú.

Gloria Isabel Ocampo (2007) muestra cómo el conjunto hidráulico, biológico y ecológico que forman las ciénagas, lagunas y *caños* (recodos del río) —junto a las sabanas de Sucre y la cuenca del San Jorge— ha sido la piedra angular para la organización productiva regional desde tiempos precolombinos. La tala de bosques para la exportación desde finales del XIX y, luego, el establecimiento de la ganadería, modificó el paisaje sinuano hacia lo que se observa hoy: grandes sabanas, potreros y haciendas, y unas pocas zonas forestadas donde se han constituido algunos resguardos indígenas Emberá katio (como en San Andrés de Sotavento).

“Las sabanas son unas extensiones de tierras bajas y onduladas sembradas de pastos, especiales para el desarrollo de la ganadería” (Montes Mathieu & Martínez Salamanca, 2008, p. 13). La fertilidad de los terrenos aledaños a los ríos, sobre todo el Sinú, ha convertido estas regiones en lugares de disputas territoriales y económicas intensas, desde las luchas de conquista de los indígenas zenúes, habitantes originarios de las sabanas. La distribución territorial y social desigual y racializada de la región (Wade, 2002) ha estado siempre atada a los usos y reparticiones del suelo entre la agricultura y la ganadería extensiva. La tendencia monopólica del agro y el surgimiento de las grandes haciendas ganaderas ha marcado un orden social muy particular. “La Costa experimentó un desarrollo limitado y lento; el sector rural estuvo dominado por la ganadería que exigía poca mano de obra y grandes extensiones de tierra” (Wade, 2002, p. 55).

La actividad industrial y comercial de grandes puertos caribeños como Santa Marta o Cartagena y, posteriormente, Barranquilla, derivó en su acelerada tecnificación, desarrollo económico e intervención política. Por el contrario, los territorios del Sinú y las sabanas tuvieron un proceso lento y desigual de concentración de la tierra, impulso rural y poblamiento. El sociólogo Orlando Fals Borda (2002), en el cuarto volumen de su *Historia doble de la Costa*, es quien ha detallado con mayor intensidad estos procesos de acumulación territorial y desarrollo social en Córdoba y Sucre. Él detectó cómo, con el auge de la actividad agropecuaria a mediados del siglo XIX, el *ethos* del campesino comenzó a desplazarse, iniciando “un proceso diferencial de acumulación de capital en la región, que se aceleraría con la adición de tabaco y de productos selváticos de exportación, luego con el fomento regional de la ganadería” (p. 78). Esto llevó a la conformación de dinámicas productivas y estructuras sociales que se extendieron a lo largo del territorio y que prevalecieron aún con las posteriores demarcaciones geopolíticas:

La conformación regional precolombina, basada en la complementariedad de la producción, intercambios y cierta homogeneidad cultural entre las sabanas, el Sinú y las partes bajas de los ríos San Jorge, Magdalena y Cauca, parece ser un fenómeno de larga duración que aún se percibe, pese a las redistribuciones territoriales y político-administrativas a que estas zonas han sido sometidas [después] de la Colonia. (Ocampo, 2007, p. 8)

Siguiendo a Ocampo, más que de *lo cordobés* o *lo sucreño* se hablará de *lo simuano* y *lo sabanero* (o *simuano-sabanero*, según la denominación del historiador y folclorólogo William Fortich), para dar cuenta de esas particularidades territoriales y culturales que desbordan las delimitaciones departamentales recientes, estratégicas y ligadas a ciertos usos políticos. Las prácticas culturales y los órdenes subjetivos atraviesan esas fronteras imaginadas y, más bien, se trazan por problemas estructurales dentro de esa delimitación territorial. Se usarán esas categorías también para hacer énfasis en la relación estrecha entre las prácticas comunicativas, discursivas y culturales con la tierra, la distribución social posibilitada por la configuración económica del territorio y su arraigo en las actividades productivas —sobre todo en relación con las grandes haciendas y la ganadería extensiva—. En el segundo capítulo se asediara con más detalle la fundación de esa *comunidad política imaginada* (Anderson, 1993) a partir de los usos estratégicos del porro como dispositivo para el anclaje comunitario, de la mano de los intereses y particularidades socioeconómicos vinculados a la propiedad de la tierra y la hacienda ganadera.

### **1.1. Ganadería, propiedad de la tierra y distribución social en el Sinú y las sabanas**

*Aquí un dueño de hacienda manda al alcalde*

Pedronel Rodríguez, el Poeta de Callejas

Desde su introducción en el siglo XVI, el comercio de ganado vacuno comenzó a figurar como uno de los ejes económicos de la región. De allí se aseguraba la producción de carnes, lácteos y cebo, tanto para el consumo interno como para su exportación. Las encomiendas coloniales de los valles del San Jorge y del Sinú, junto a las sabanas de Tolú, fueron la matriz inicial para el posterior desarrollo del régimen hacendario que se empezó a extender por toda la costa Atlántica (Ocampo, 2007). El predominio de la *gran propiedad* (muchas cabezas de ganado en pocos hatos) se ha mantenido desde la expansión de la frontera agrícola a finales del siglo XIX y el

crecimiento de la producción de lugares como los alrededores de Montería en comercialización ganadera y grandes haciendas. Tanto Fals Borda (2002) como Ocampo (2007) han dado cuenta de la imbricación entre los procesos de desarrollo ganadero en el Sinú y la extensión de las haciendas. Una muestra es la población de San Andrés de Sotavento. En 1979 el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (INCORA) determinó que el 77% de la población ocupa lotes correspondientes a apenas el 5% de la superficie del municipio. “El otro 95 por ciento está en manos de unas pocas familias, mayormente ganaderas” (Fals Borda, 2002, p. 16B).

Los modos de producción parcelaria de los pequeños y medianos agricultores apenas han sobrevivido ante la gran propiedad, a pesar de que los campesinos han resistido a través de lo que Fals Borda (2002) llama una “relación simbiótica” con las haciendas ganaderas. Ocampo (2007) destaca también esta articulación entre producción parcelaria y hacendaria, que a principios del siglo XX configuró unos movimientos poblacionales importantes en la actual distribución social del valle y las sabanas del Sinú: “campesinos y asalariados de las sabanas —donde, para la época, la tierra ya estaba apropiada y las haciendas ganaderas requerían poca mano de obra— emigraron hacia el sur en busca de tierras para cultivar y trabajo” (p. 21). Se establecieron, entonces, caseríos en los bordes de las haciendas.

La *hacienda* es la institución que predomina en las zonas rurales de la costa, tanto en extensión de tierras controladas como en valor de producción. Desde el siglo XVII, la hacienda se ha constituido como la forma privilegiada “de organización de la propiedad y de la producción agraria en el desarrollo del capitalismo rural en países de América Latina” (Ocampo, 2007, p. xxii). Permitió nuevas formas de enganche de la mano de obra y maneras de apropiarse de la tierra. Las relaciones de producción y subordinación en su interior, dirigidas por un *hacendado* —propietario dotado de un cierto poder territorial y simbólico— han trazado las tensiones sociales sinuano-sabaneras y las distancias económicas ligadas a las reglas productivas y de acumulación diferencial entre los propietarios y los trabajadores (Fals Borda, 2002). Desde allí, las relaciones se han movido en un marco jerárquico, dentro del cual los sujetos interactúan y llevan a cabo negociaciones simbólicas, económicas y territoriales. Se seguirá la definición de Ocampo (2007), quien entiende

la hacienda como una propiedad rural de dimensiones importantes en cuanto a su extensión —en una escala de tenencia agraria específica—, que funciona como una unidad de producción para el

mercado y como una unidad social, en la cual la actividad productiva pone en contacto grupos sociales desiguales. (p. xxix)

Con la fundación de empresas como la Compañía Francesa del Río Sinú, se intensificó desde 1881 el proceso simultáneo de extracción maderera y ampliación del régimen hacendario. Los mercados internos y extranjeros de maderas y animales (sobre todo la demanda antioqueña) diseminaron la ganadería extensiva y los negocios pecuarios en la región. Ciertas familias lograron combinar el comercio con la ganadería para establecer los regímenes territoriales a través de los cuales se ha trazado el mapa de propiedades en el Sinú y las sabanas. El poeta Guillermo Valencia Salgado (1981), ‘Compaegoyo’, nacido en el corregimiento de El Sabanal (Córdoba) condensa este doble movimiento de transformación del paisaje regional en su poema *El Sinú*: “El bosque tornose en finca, / la finca en rico potrero, / y cada vez que el vaquero / grita en los campos de Córdoba, / aunque nunca se la coma, / come carne el mundo entero” (p. 26).

El desarrollo de ciertas tecnologías también contribuyó a esas distribuciones espaciales y al trazado de aquellos paisajes sociales. Por ejemplo, el alambre de púas, adoptado a partir de 1880, significó un cerramiento desigual sobre tierras comunales. Cercando los potreros y las haciendas, los grandes propietarios se cercioraban de la posesión territorial y la distribución diferenciada de los sujetos en el espacio. De este modo, las ganaderías sinuano-sabaneras se consolidaron con la “introducción de pastos artificiales, el cercamiento de potreros y el cruce genético del ganado costeño con otras razas importadas como el normando y el cebú” (Viloria de la Hoz, 2004, p. 3). Fals Borda (2002) lee estos avances productivos novedosos de los terratenientes, sobre todo el cercamiento y las razas mejoradas de ganado, en clave de un aumento “del poder y la riqueza de las clases dominantes que las controlaban” (p. 113B).

El debate sobre las tensiones sociales del mundo hacendado ha derivado en complejos retratos de los intercambios y negociaciones simbólicas al interior de las haciendas. Los análisis marxistas que soportan estudios como el de Fals Borda (2002) han fundado una imagen homogénea y estática del ámbito y las luchas en los territorios, de sabanas *entre ricos y explotados*, de hacendados y trabajadores que reproducirían transparentemente lógicas de dominación y subordinación. Sin embargo, estudios como el de Ocampo (2007) o Wade (2002) han replanteado y matizado los funcionamientos de estas interacciones en las propiedades del Sinú. La mano de obra tiene márgenes y aspiraciones de autonomía que reterritorializa en el

marco de las jerarquías en las que se inscribe; desliza por otros canales sus subjetividades, sus proyectos y resistencias. Este trabajo pretende dar cuenta de esas complejidades en la misma diversidad de composiciones y letras que cantan los porros: unas focalizadas desde el hacendado; otras, desde sectores populares y campesinos.

Las haciendas, como la Marta Magdalena, cerca de Montería, no solo funcionan como lugares de ejercicio de poderes territoriales y económicos: son también espacios de “influencias, competencias y negociaciones, respecto a bienes, saberes, identidades, símbolos y estatus” (Ocampo, 2007, p. 304). No obstante, los ejercicios de poder que operan en las propiedades ganaderas sí se han sedimentado en una marca diferencial entre los propietarios y sus trabajadores. La compleja red de relaciones sociales en el centro de la cual se situaba la hacienda localizaba a los propietarios en un lugar privilegiado. Sujetos de sectores sociales marginales reconocen los efectos de esos órdenes. Un ejemplo es el testimonio de Pedronel Rodríguez —un decimero conocido como el Poeta de Callejas, municipio de Córdoba— recopilado por Arango Alzate, Ariza Collante, Reyes Garzón y Sierra González (2007):

Viene un ganadero... llega por esta región y le compra... seiscientas hectáreas de tierra a cualquier persona, cualquier finquita ya hecha un potrero, porque el potrero esteriliza la tierra: donde hubo potrero se acabó la agricultura. Entonces llega un rico por aquí y compra seiscientas hectáreas de tierra, y de ahí le sigue comprando alrededor, alrededor, alrededor. Y cuando nos venimos a dar de cuenta ya es propietario de dos mil o tres mil hectáreas de tierra. Y eso ha sucedido en todo el departamento de Córdoba, en todo el departamento. Inclusive que a estas tierras, del Alto Sinú, que es el sur... al sur de Montería, las tierras más fértiles, de acá de Urrá, ya están... llegaron los ganaderos, ya llegaron los ganaderos, llegaron los ganaderos y se han ido apoderando de nuestras tierras. (p. 79)

## **1.2. La fiesta en corraleja: orígenes y sedimentación cultural**

*Ya viene el 20 de enero / la fiesta de Sincelejo / los palcos engalanados /  
la gente espera el ganado / esta sí es la fiesta buena / la fiesta en corraleja*

Rubén Darío Salcedo, compositor de Morroa

La sedimentación de la ganadería y los órdenes hacendarios en la región desborda sus implicaciones económicas. El trabajo sobre usos del ganado en Colombia en la primera mitad del

siglo XX de Flórez-Malagón (2008) muestra cómo los beneficios políticos y sociales que implicaba la posesión (o apariencia de posesión) de ganado insinúa estímulos complementarios que pueden explicar la permanencia de los modelos ganaderos. La presencia de ganaderías en el país se nutrió desde sus inicios por usos diversos de las reses: como excusa para aumentar la ocupación territorial, como insumo de productos alimenticios derivados (diferentes a la carne), como medio de transporte y, lo que interesa aquí, como cuerpo destinado a usos políticos y simbólicos. “El uso del ganado como distracción y eje de socialización está vinculado a un universo simbólico más complejo que se construye alrededor de la fiesta taurina y que recrea muchos de los contenidos culturales del mundo hispánico” (Flórez-Malagón, 2008, p. 144).

En la España del siglo XVI, las corridas de toros eran juegos ecuestres de la aristocracia. La tauromaquia ha estado, desde entonces, vinculada a esas tradiciones y modelos culturales provenientes del sur de la península Ibérica desde la Colonia. Ocampo (2007) registra varios testimonios, entre ellos el de Alonso de Zamora en las primeras décadas de 1700: “Los toros son bravísimos, y el entretenimiento de lidiarlos todos los años en las plazas de las Ciudades, y Pueblos de los Indios, es tan ordinario que se lidian dos y tres días” (p. 11). El énfasis en los empleos lúdicos del ganado en las Indias y sus desarrollos posteriores acentúan la relevancia de estos usos —no únicamente económicos o mercantiles— para la comprensión de los órdenes sociales y las prácticas discursivas de la América hispánica.

El asentamiento de las funciones simbólicas y lúdicas del ganado en Colombia sucedió de modos heterogéneos en las diferentes regiones. El centro del país conservó la estructura, el lenguaje y las nociones de sofisticación, elitismo y refinamiento asociadas a la “fiesta brava” española (que han perdurado hasta hoy en las corridas de toros de los alrededores de Bogotá, Manizales y ciertos puntos del Eje Cafetero). En cambio, en Córdoba y Sucre se dio un largo proceso de resignificación e intersección con las particularidades culturales del Caribe sabanero. Los sectores populares adoptaron una forma híbrida de esas corridas, que también operaban como espacios de disputa simbólica con las élites (Flórez-Malagón, 2008). “Los juegos taurinos de la Costa Atlántica resultan de un sincretismo entre las corridas clásicas de la península Ibérica, los rituales religiosos indígenas y algunos elementos culturales aportados por los esclavos africanos” (Turbay, 1995, p. 27). El resultado es la corrida de toros popular conocida como *corrалеja* o *fiesta en corrалеja*. La palabra deriva del patio donde se encierra el ganado, el *corral*.

Hay múltiples versiones sobre los orígenes y el establecimiento de la corraleja como una fiesta indisociable de los procesos de configuración de las identidades sinuano-sabaneras. Valencia Salgado (1991) recuperó testimonios de habitantes e historiadores de la región en torno a los comienzos de la fiesta. En ellos se afirma que comenzó como un juego entre los vaqueros que recogían y reunían su ganado al atardecer en las sabanas. Estos juegos atrajeron el interés de los vecinos y, con el incremento del número de espectadores y participantes, se construyeron corrales cerca de las *casas de la peonada* que fueron el núcleo de la forma actual que adquirió la corrida:

Un poco más tarde, el juego empezó a organizarse como acto de cortesía para con los visitantes ilustres que llegaban a la hacienda o para hacer grato[s] los cumpleaños o fechas especiales del propietario y sus familiares o como homenaje a los santos preferidos de los pueblitos y caseríos (...) Cuando la fiesta se hizo necesidad o costumbre para la mayoría de la gente de los pueblitos el propietario dejó de sentirse un elemento más y pasó a convertirse en el protagonista principal que donaba el ganado indispensable en un gesto de bondad patriarcal o señorial. (Negrete, 1986, p. 9)

En su estudio sobre el culto a los santos en el Bajo Sinú, Turbay (1995) trabaja sobre ciertos documentos coloniales que ligan las corralejas a juegos y carreras de toros en las inmediaciones de los mataderos de Mompos y Cartagena. Afirma que, a raíz de quejas y prohibiciones, fueron sistematizados y regulados por ciertos gobernantes momposinos. Las regulaciones sobre las carreras en las calles de los pueblos derivaron en la implementación de los corrales y las estructuras arquitectónicas —evoluciones técnicas posteriores— en las que actualmente se enmarca la fiesta:

En un principio, las corridas de toros no se hacían en una corraleja como se hacen hoy en día. El escenario era una de las calles del poblado, la que se acondicionaba cerrando las bocacalles laterales, quedando así una especie de camellón. En ese lugar se corrían, se garrochaban y se manteaban los toros. (Martínez citado en Valencia Salgado, 1991, p. 141)

Otras versiones enlazan más directamente la corraleja con el latifundio ganadero. Las faenas realizadas en las haciendas para el aprendizaje de la herrería, el descornado o la curación

del ganado fueron captando espectadores, ampliándose al punto de necesitar espacios más grandes y volviéndose un espectáculo público en el que los dueños de hacienda preparaban un jolgorio generoso (Flórez-Malagón, 2008). El éxito de las corridas en las haciendas hizo que se construyeran ruedos más grandes en las plazas de los pueblos. Para Fals Borda (2002) las corralejas se desarrollaron para aliviar las tensiones sociales, promover espacios de recreación popular “y dar oportunidades de expansión y distinción individuales a los trabajadores explotados y marginados de la cultura elitista de las sabanas” (p. 96). Se señala a Sincelejo como el primer lugar donde, hacia 1845, tuvieron lugar esas fiestas públicas de toros en su forma actual.

Los relatos sobre las fechas de la festividad y sus promotores originales tienen algunas variaciones. Valencia Salgado (1991) narra, en boca del folclorista César Corena Urzola, que “tuvieron su origen por iniciativa de un señor Morales, quien celebraba su cumpleaños con bailes y lidia de toros en su hacienda, situada en las sabanas de Bolívar” (p. 140). Por su parte, Fals Borda (2002) y Santana Vega (1986) afirman que eran festividades en honor a San Francisco de Asís, con toros criollos de un hacendado llamado Benito Jaraba, traídos de Caimito (Sucre). También recuerdan cómo el sinceano de origen español Sebastián Romero, conocido como Don Chano, logró que cambiaran la fecha de las corralejas de octubre a enero por su cumpleaños, para así consagrar las fiestas a San Sebastián y a él mismo. Desde entonces, en Sucre han estado ligadas íntimamente a las festividades del 20 de enero —día de San Sebastián— que ahora se asocian a la celebración del Dulce Nombre de Jesús. Las corralejas tienen lugar, como afirma Turbay (1995), durante las fiestas patronales religiosas. Su difusión hacia diferentes municipios llevó a que en la mayoría de los casos se celebraran en honor al santo del pueblo.

El lazo estrecho entre la hacienda —unidad base de ordenamiento socioeconómico del Sinú y las sabanas—, la ganadería extensiva y la instauración de la fiesta en corraleja ha hecho imposible comprender sus procesos culturales y los productos discursivos de la región por fuera de relaciones de poder mediadas por la tierra y los usos del ganado. La fiesta “va ligada estructuralmente al gran negocio de la ganadería” (Fals Borda, 2002, p. 97), pone en escena la defensa de los privilegios hacendados mediados por la dotación lúdica de las reses y articula los discursos que la circundan —con el porro como registro privilegiado de esta comunicación—. El despliegue del poder no solo emerge por ser un divertimento ganadero sino por los gestos a través de los cuales el propietario hace valer su lugar en la jerarquía: celebrando la gran faena en

su honor, disponiendo de los toros bravos que se lidian en la corraleja y ofreciendo dinero y otros bienes a quienes participan en el ruedo. Como afirma el escritor cordobés Juan Santana Vega (1986), los hacendados de su tierra “piensan que estos patrimonios son motivos importantes para adquirir un buen status social” (p. 44). A continuación se explorará con más detalle este tejido entre ganadería, corraleja y poder en la región.

### **1.3. Una puesta en escena del poder hacendado**

La corraleja es la unidad clave para comprender la circulación de sentidos en las prácticas discursivas de los habitantes del valle y las sabanas del Sinú, particularmente el porro y el fandango. No solo se enmarca allí la experiencia y los órdenes alrededor de los cuales cantan, sino que ella misma es objeto del discurso musical en las composiciones. En este sentido, el desarrollo del porro como aire musical y como práctica discursiva ha estado históricamente anclada a los avances técnicos y sociales que ha tenido la fiesta en corraleja. El espectáculo taurino siempre ha sido amenizado e intervenido por grupos de músicos que interpretan porros y fandangos, que Valencia Salgado (1991) identifica como “bandas de músicos campesinos” (p. 141). Se dice que por el bajo volumen de los conjuntos de gaitas tradicionales en la plaza se decidió incorporar las actuales bandas de viento para “que sonaran duro” (Fals Borda, 2002, p. 97). En algunas, incluso, se disponía de dos bandas “situadas en extremos diferentes de la plaza de toros [que] tocan por turnos durante la corrida de tal modo que la música no se deje de escuchar” (Turbay, 1995, p. 32).

La corraleja, hasta sus reglamentaciones recientes, consistía en una lidia de toros jubilosa y desordenada. Las corridas comenzaban por un juego con las *mantas* (capas usadas para lidiar al toro), “seguido de la pica y de las banderillas para terminar con un segundo turno de picas y de mantas, acompañados siempre de música” (Turbay, 1995, p. 28). Los *manteros*, aficionados no profesionales que se lanzan al ruedo para distraer y jugar con el toro —a la manera de los toreros— son el principal atractivo de la fiesta. Como cuenta Fals Borda (2002), los toros

servían más que todo para pases con manta y diversos atrevimientos o desplantes (salto por encima, agarre de cachos, coleo y tumbada) que, junto con la embestida del animal y la estampida de los manteros y espontáneos en el ruedo, a lo pamplonés, han constituido desde entonces la

mayor atracción del público que les sigue de pies o en burdos palcos detrás de vallas provisionarias. (p. 97)

Después de los manteros se suman al ruedo garrocheros y piqueros a caballo, banderilleros y sujetos espontáneos que entran ebrios a hacer bromas y divertir al público. Muchos de los manteros no usan capas; se sirven de pañuelos, sombreros, paraguas y otros objetos cotidianos para el toreo. Los banderilleros hacen piruetas peligrosas y los garrocheros se lucen sobre sus caballos. Una vez cumplidas las proezas, los participantes suben a los palcos a pedir dinero a los grandes propietarios. Al dinero recogido entre el público después de una pirueta se le conoce como *mangue* (Goyeneche, 2016). Las élites hacendarias despliegan, así, sus ofrendas —alcohol y dinero, principalmente— como “recompensa” e incentivo al “valor” de los sujetos que entran al ruedo:

Estos [los grandes propietarios] lanzan billetes y botellas de ron al ruedo, justo al lado del morlaco para atraer así a los muchachos ebrios, que no ven el peligro y resultan heridos por la bestia. En ciertos pueblos, dejan salir varios toros a la vez para aumentar el riesgo y la emoción de la fiesta. El sentimiento de peligro se comunica por fuera de la arena: los palcos, los bares, los burdeles son lugares de disputa, a veces trágicas, entre los hombres ebrios. (Turbay, 1995, p. 32)

Como otras tauromaquias regionales, la fiesta en corraleja ha provocado lo que Hernández (2013) denomina una *transformación de la gramática de los juegos de arena*. Trastocando las reglas de las corridas tradicionales españolas se ha resemantizado el espectáculo. Los significados y los marcos en los que se desarrollan las corridas de toros ibéricas son desordenados e intervenidos por las particularidades de las prácticas culturales y las condiciones materiales del Caribe sabanero. Esa gramática transformada en la fiesta en corraleja no solo ocurre al interior del corral sino en sus actividades asociadas, pues la celebración no se reduce a lo que sucede en el ruedo. Alrededor de la fiesta se configuran otros espacios de intercambio: ventas de *fritos*, artesanías, burdeles y otros puestos de comercio que para Fals Borda (2002) articulan un “crisol de cultura y economía populares” (p. 97).

Asimismo, la vinculación estrecha entre la fiesta en corraleja y el modelo ganadero en el Sinú y las sabanas ha vuelto esta práctica cultural un espacio complejo de disputas simbólicas y discursivas. Las relaciones de poder que enmarcan los intercambios entre los diversos sectores

sociales que asisten a la plaza están signadas por gestos, distribuciones materiales, poéticas espaciales, metáforas, marcos y transgresiones que operan como sinécdoque del orden social de la región. Comprendiendo algunas de estas operaciones es posible analizar cómo los porros que integran el *corpus* de esta investigación construyen e intervienen estos ordenamientos sociales y las relaciones de poder que los median y producen. Como punto de partida, se enunciarán algunos de los más importantes: las políticas del espacio de la corraleja (a partir de la repartición de los sujetos en los corrales), las ofrendas simbólico-económicas, entre las cuales el toro es la más privilegiada, el mito paternal/patriarcal del ganadero como benefactor (a la manera de las estructuras señoriales) y unas posibles bisagras hacia el trastrocamiento de ese orden.

#### **1.4. El lugar en la plaza: espacio y jerarquías sociales**

El espacio, del cual deriva la repartición de los sujetos en la corraleja, no es azaroso ni transparente. Más que una estructura arquitectónica fortuita, la plaza es un espacio *producido* y, sobre todo, *producido socialmente*, en el sentido en que lo ha pensado Henri Lefebvre (2013). Es decir, el espacio “constituye un medio de producción, un medio de control y, en consecuencia, de dominación y de poder, pero que escapa parcialmente, en tanto que tal, a los que se sirven de él” (p. 86). Quienes producen el espacio e intentan ajustarlo, fijarlo a sus marcos y voluntades, se topan con fuerzas que se lo disputan, que deslizan otras miradas y voluntades de orden, en tensiones atravesadas por los horizontes culturales, políticos y económicos en los que interactúan los sujetos de la región.

Los cuerpos distribuidos de cierta manera en un espacio concreto —aquí, la corraleja— dan cuenta de complejos procedimientos y relaciones de poder que, en la línea de las preocupaciones de Foucault (2009) sobre las “economías políticas” del cuerpo, permiten leer los dispositivos, campos y tecnologías arquitectónicas en contrapunto con las políticas y los diagramas sociales que estas reparticiones reproducen e intervienen. En su forma más difundida, la plaza de la corrida imitaba la distribución espacial de los corrales de las haciendas, jerarquizaba a los sujetos según su localización en la estructura social:

Esta era cuadrada, como los corrales de las haciendas. A un lado, se preveían entablados elevados para el hacendado que ofrecía los toros, para los miembros de la junta y para los músicos. El

pueblo miraba la corrida de pie, a través de los postes. Los toreros no tenían un salario fijo y pedían dinero a los espectadores al final del espectáculo. Muchos muchachos iban al ruedo a provocar a las bestias. Cada pueblo tenía dos o tres hacendados que procuraban los toros. (Turbay, 1995, p. 29)

Flórez-Malagón (2008) también ha acentuado la importancia del espacio de la fiesta en corraleja como emulación de una cartografía social sinuano-sabanera. Para él, allí se “replicaba la estratificación de los grupos sociales” (p. 154) y, según su lugar en ella, se distribuían los roles en la celebración. Los grupos más ricos se sentaban en los palcos, “arriba en los estrados sombreados y desde allí prodigaban sus bienes simbólicos arrojando billetes a los que arriesgaban sus vidas para su deleite” (p. 154). Abajo, los sectores populares (campesinos, trabajadores de las haciendas) se batían con los toros, ya sea con mantas, garrochas o banderillas, para diversión de los espectadores. Aún con los ajustes estructurales posteriores —el paso de la forma cuadrangular a la redonda actual o la modernización de los palcos— se mantuvo la diferencia social marcada por los grados de cercanía al ruedo: arriba, las élites hacendarias; abajo, campesinos, peones y habitantes del pueblo. Sin embargo, esta era una ecuación flexible. Algunos ricos se aventuraban al nivel del ruedo y algunos manteros ganaban su derecho al palco. Además, esa polaridad se matizó en evoluciones posteriores de la fiesta con una gama diversa de sujetos con desigual capacidad adquisitiva y poder territorial que desbordaron el esquema dominado/dominador, pobre/rico.

A pesar de ello, gran parte de los documentos que abordan la fiesta en corraleja trazan un lazo simbólico con el tópico de *civilización/barbarie* que ha articulado una mirada hegemónica a las cartografías sociales latinoamericanas desde el siglo XIX. Valencia Salgado (1991) afirma que la corraleja representa una “barbarie”, un “circo romano de estructura elemental” (p. 141); Flórez-Malagón muestra cómo el “pueblo raso, negro, caótico y borracho, como a menudo se lo representaba (...) estaba abajo con los animales compartiendo el espacio de la barbarie” (p. 155). Ese mito se ha sedimentado desde miradas hegemónicas con la división entre los espectadores de los palcos y los que se baten con los toros. El ruedo no pertenece a las élites, no se permiten ser asociadas con ese espacio “bárbaro” al que se le han imprimido significados de animalidad, caos y desorden.

Por el contrario, los sectores populares significaban su participación en la corraleja desde nociones de valentía, heroísmo y virilidad. Algunas voces recuperadas por Fals Borda (2002)

asocian ese *performance* en la corraleja con actos valerosos, de superación personal, en “un rito comunal complejo donde se expresaba el máximo amor al terruño: «¡Que me mate el toro pero que viva mi tierra!»” (p. 97). La mirada del sociólogo barranquillero acentúa en los manteros y garrocheros esa demostración de “valentía, machera, destreza. Se lucían y se realizaban como hombres: era su máxima y teatral oportunidad” (p. 99). Los muchachos en la arena son considerados “verdaderos hombres” por su coraje. En ese orden patriarcal del Sinú y las sabanas los hombres en los círculos bajos de la corraleja que no entran al ruedo “son humillados, insultados y calificados de cobardes” (Paternina citado en Turbay, 1995, p. 34). Los sentidos de “machera” y virilidad asociados a la participación en la fiesta se imbrican con la fama y el honor de salir vivo y victorioso. En el tercer capítulo se retomarán estos significados para entender la potencia de un sujeto famoso en el ruedo que consigue ser protagonista de un porro (representado en un registro discursivo que se estructura sobre modelos épicos).

Ahora bien, aunque la construcción de una masculinidad sinuano-sabanera es la aproximación más común en torno a la participación en la corraleja, hay lecturas que analizan al torero como un sujeto feminizado. Turbay (1995), siguiendo la argumentación de Pitt-Rivers sobre la tauromaquia andaluza, asocia el cortejo entre toro y torero con un acto de seducción. El torero *provoca*, con movimientos de la manta, al animal. El toro encarna una imagen de virilidad que, de la mano de metáforas sexuales (los cuernos amenazantes a punto de *penetrar* al lidiador) obligan al torero a asumir un papel femenino del que solo puede despojarse dándole muerte a animal. Sin embargo, como en las corridas del Caribe colombiano no se espera la muerte del toro, sino del mantero, hay unas reformulaciones: “[el lidiador] es considerado por lo tanto como un homosexual que adopta gestos propios de las mujeres para seducir a otro hombre” (p. 34). Los muchachos que participan en la arena deben probar su masculinidad incluso con ese momentáneo travestismo, con el *performance* de seducción y cortejo con la bestia.

Aun así, en las corralejas ese ritual sacrificial propio de la tauromaquia ibérica, como otros elementos de la gramática del ruedo, es resignificado. Las víctimas a sacrificar eran los manteros y, en un sentido altamente difundido, el éxito de la fiesta solía medirse con el número de muertos: “a nadie le gusta cuestionar que la muerte sea el eje central de una tradición tan respetada y centenaria. Como se escucha una y otra vez en la tribuna: «sin muertos no hay corraleja»” (Goyeneche, 2016). Las declaraciones de Carlos Villalba, citadas por Santana Vega (1986), dan cuenta de la decepción de los asistentes cuando el número de muertos es bajo, pues

“lo que quiere [el espectador] es ver sangre para decir, al final de la jornada, que «los toros estuvieron buenos»” (p. 51). Se ha leído este sacrificio humano como un *ritual de revitalización de la comunidad* que se repite anualmente, en las fiestas patronales religiosas. A diferencia de las corridas ibéricas, en las que el toro es el objeto del sacrificio, en el Caribe sabanero los manteros y “espontáneos” son quienes operan como chivos expiatorios —a la manera del *fármacos* griego (Derrida, 1975)— que restituyen el orden social:

La corrida del Caribe colombiano, conjuga el sacrificio y la iniciación, pero aquellos que son iniciados, los muchachos “patos” son al mismo tiempo víctimas del sacrificio, sin que tenga lugar ninguna substitución de orden metonímico. El animal no reemplaza aquí al hombre como el objeto sacrificado. (Turbay, 1995, p. 36)

### **1.5. Del palco al ruedo: patriarcas, ofrendas y espectáculo**

A esos diagramas espaciales y significados rituales, de la mano de la idea de una iniciación masculina, se le suma el componente *espectacular* que despliega el poder en la corraleja. Hay una *puesta en escena del poder* que se teje a través de varios gestos y metáforas de la autoridad del hacendado. La más evidente es la repartición de dinero y alcohol a quienes participan de la corraleja. Uno de los motores más concretos que invita a las personas a entrar al ruedo, a hacer piruetas, pases y juegos en los que se arriesga la vida es el capital. Los banderilleros y manteros persiguen ese *mangue* prometido, recolectado entre el público asistente o arrojado desde los palcos por los ricos después de una gran hazaña. Los grandes propietarios, como se anotó antes, estimulan a los muchachos arrojando dinero, botellas de ron u otros incentivos para que se aventuren a entrar a la arena. Estos “espontáneos”, como los llama Santana Vega (1986), sujetos sin experiencia que aprendieron sus destrezas en los corrales de las haciendas donde se desempeñan, son constantemente provocados con esas recompensas:

Si acaso los manteros tienen algo a su favor no es más que una simple sospecha de los resabios de las reses, la cual se les borra con los efectos del licor y las horas de vigilia. El señuelo de billetes devaluados, atados en los cuernos de los toros y los que le son lanzados en los territorios que domina la bestia, es otro motivo poderoso para que los manteros y espontáneos pongan en peligro sus vidas. (p. 50)

Además de la generosidad económica de las élites en los palcos, circulan otros símbolos de autoridad señorial asociados a una imagen paternalista/patriarcal del dueño de hacienda. Como se ha anotado, los grandes ganaderos no solo fueron la pieza fundamental para el establecimiento de la fiesta en corraleja por sus celebraciones sino que eran quienes proveían los toros para la corrida. Esa “donación altruista” de los animales para el entretenimiento del pueblo dio lugar a la configuración de un arquetipo de los dueños de hacienda, una representación sedimentada en la que eran considerados padres generosos, benefactores (Turbay, 1995). Para José Lantiniño, cuyo testimonio recupera Fals Borda (2002), los ganaderos no esperaban nada a cambio sino “el aprecio del público, con alguna vanidad natural, y también el agradecimiento del santo que le devolvería el gesto de homenaje con mayor prosperidad” (p. 99). Más que las retribuciones económicas —que poco a poco fueron creciendo con la mercantilización de la corraleja— el ganadero esperaba un beneficio político y simbólico.

Por ejemplo, Hernández (2013) recuerda cómo Sebastián Romero, Don Chano, ha sido investido con un aura mítica, de gran patrón señorial y héroe local en la historia de las corralejas. “Fue un patriarca que le dio a Sincelajo la fama y esplendor de sus típicas celebraciones patronales” (Paternina Padilla, 1993, p. 3). Esa representación del ganadero que provee los toros para la fiesta como un gran patriarca, como un señor generoso, como el padre que da gusto es retomada en las narraciones de los porros que circulan dentro y fuera del corral. El altruismo hacendado busca ser narrado, cantado en los ritmos populares, para que el ganadero se haga un nombre, sea famoso en su pueblo y por fuera de él. Esta idea se ampliará más adelante con el análisis de los textos de los porros en el *corpus* seleccionado, de la mano de los registros discursivos que se traslapan en ellos (la elegía, el romance trágico, la épica). Ese poder de los ganaderos-proveedores se encarna de maneras complejas en el acto de donación del ganado y las metonimias que su ofrecimiento —el toro y el corral— representa para los intercambios sociales en la región.

Cabe agregar que la encarnación del poder en el Sinú y las sabanas se dio de maneras muy peculiares, alejada de las dinámicas de las autoridades oficiales de la nación, en la gramática trastocada del ruedo y sus símbolos que fue fundada sobre el modelo ganadero. Como se ha anotado, la fiesta en corraleja pone en escena las tensiones sociales y los marcos de autoridad en el seno de la hacienda. A las motivaciones más evidentes de esta celebración (los

cumpleaños, el divertimento de las élites terratenientes) se le suma el componente especular y metonímico más significativo entre la fiesta y el orden social: el toro, la ofrenda simbólica que refuerza su poder y su nombre.

El toro como el emblema de poder español colonizador, está siempre presente como la más viva representación de la realidad contradictoria de la sociedad de sabana. Este animal encarna el poder del ganadero puesto en escena, y asimismo, es la muestra de su poder territorial. (Hernández, 2013, p. 151)

No obstante, esta teatralidad del poder también tiene resquicios y ha sido intervenida activamente desde el ruedo a través de agencias populares. El caso más famoso lo cita Flórez-Malagón (2008) quien, revisando los *universos de contestación al poder simbólico* en las corralejas, dio con un evento narrado por Mauricio Romero (2003) sobre Montería en donde, en 1971, fueron suspendidas unas corralejas “luego de que el público descuartizó y se comió tres toros donados por los ganaderos y después apedreó el palco de la Junta e incendió otros” (p. 156). Esto como resultado de una acción colectiva de subversión por parte de ciertos grupos excluidos de nuevas políticas agrarias lideradas por las élites terratenientes. Su intervención inicial en las corralejas del 20 de enero, “máxima exhibición pública del poder de las élites ganaderas” (p. 156), se replicó en Sahagún, Cereté y Ciénaga de Oro cuando ciertos sujetos de barrios marginales de Montería apedrearon buses, sacrificaron toros y arrojaron tierra a los palcos.

De manera menos evidente que en los casos anteriores, para ciertos autores, en el momento en que se instaura la fiesta en corraleja, se disuelven las jerarquías sociales en una versión sinuano-sabanera del carnaval bajtiniano. Una de las características que Bajtín (1987) identifica en las fiestas públicas del carnaval medieval es esa virtual supresión de las jerarquías a través de lo cual se trastocan las relaciones sociales, hacia un “contacto familiar real”:

En este sentido, las posibilidades que ofrece el carnaval se revelan *plenamente* en la plaza pública *de fiesta*, en el momento en que se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan a los individuos y se establece un contacto familiar real. En estas condiciones, tales expresiones actúan como parcelas conscientes del aspecto cómico unitario del mundo. (p. 169)

En línea con estas operaciones carnavalescas, Ocampo (2007) lo piensa como una flexibilidad de los trazados sociales por la cual, en ciertas ocasiones, “el hacendado sinuano y los trabajadores festejaban juntos en el fandango y la corraleja” (p. 306). Para Hernández (2013) también hay algo de transgresión en el devenir mismo de la corrida, una “metamorfosis significativa de la organización social y de todas las relaciones sociales que hay entre los actores” (p. 151). En su estudio, las fiestas comunitarias colombianas muestran los límites y las barreras del orden social vigente, son puestas en escena de una determinada sociedad y “expresan el orden a través del desorden, son transgresoras pero no cambian la realidad social, todo vuelve a ser como antes cuando estas terminan” (p. 151).

Sin embargo, como se ha visto con el origen de la fiesta, las distribuciones espaciales de los cuerpos, las ofrendas y los gestos paternalistas/patriarcales, ese trastocamiento de las jerarquías es muchas veces virtual y queda silenciado por los otros dispositivos que despliega el poder ganadero en el corral y en el ruedo. Los sujetos de diversos sectores sociales del valle y las sabanas del Sinú (que, a pesar de los matices, es una región profundamente desigual y altamente estratificada) llevan a cabo constantes negociaciones simbólicas en el espacio común de la fiesta taurina. Esas tensiones y los significados que producen en el marco de la celebración —que se han estado revisando aquí— son el núcleo para comprender la circulación de sentidos del porro en su construcción como práctica discursiva fundadora de identidad y acto de habla localizado. La corraleja, tanto estructura material como espacio de circulación de significados sociales, culturales y de poder, es la matriz enunciativa del género.

## II. HACIA UNA NUEVA COMUNIDAD REGIONAL IMAGINADA: EL PORRO EN LA FUNDACIÓN DE CÓRDOBA Y SUCRE

*Mi porro me sabe a todo lo bueno de mi región*

Pablo Flórez, el Poeta del Sinú

### 2.1. El valle y las sabanas del Sinú como comunidad regional imaginada

El porro, desde el primer horizonte de análisis presentado en la *Introducción*, ha sido *construido* como dispositivo de anclaje comunitario (o discurso portador de identidad) desde enunciados que provienen de los estudios musicales, la prensa, la literatura, los testimonios cotidianos y las instituciones oficiales. Estos enunciados lo han delimitado, localizado y enraizado en el marco de un territorio, de unos sujetos y unos ordenamientos sociales particulares. Para comprender los procesos de configuración identitaria regional y las implicaciones del porro en ellos se ha revisitado la categoría de *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1993). Su asedio a la naturalización del nacionalismo en las sociedades modernas ha brindado importantes herramientas para hacer evidentes los lugares y procesos históricos específicos desde los que han sido producidas ciertas identidades comunales, que han consolidado la “nación” como horizonte sociocultural fundamental para la comprensión de las subjetividades desde finales del siglo XIX:

Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la “calidad de nación” —como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra—, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular. A fin de entenderlos adecuadamente, necesitamos considerar con cuidado cómo han llegado a ser en la historia, en qué formas han cambiado sus significados a través del tiempo y por qué, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan profunda. (p. 21)

Si bien aquí no se está revisando la configuración identitaria nacional, los procedimientos de producción y asentamiento de las identidades regionales (específicamente, de los actuales departamentos de Córdoba y Sucre) comparten las mismas estrategias, en una escala más reducida pero igualmente vinculante y efectiva. La regionalización de Colombia ha generado identificaciones locales que se han naturalizado pero que, al igual que la “calidad de nación”, son

recientes y están amarradas no solo a particularidades geográficas, sino a procesos sociales y políticos concretos. La investigación “Colombia, país de regiones”, dirigida por Fabio Zambrano (1998), ha sido pionera en evaluar las discusiones en torno al “profundo fraccionamiento y a la gran diversidad que han caracterizado tanto al territorio, como a su población y a su organización política” como condiciones que hacen posible “la persistencia de las diversas estructuras regionales” (p. 1). También en comprender las regiones colombianas no como unidades o divisiones fijas sino, en el sentido de Lefebvre (2013), como *espacios socialmente construidos*. En el caso del Caribe, la ocupación particular de los territorios fue radicalmente diferente a la de las zonas andinas: sus diferentes franjas fueron pobladas y fundadas de maneras heterogéneas, lo cual derivó en modos de producción y prácticas sociales y culturales diferenciadas. Además, la tensión entre los centros y las periferias costeñas (por ejemplo, entre los grandes puertos comerciales como Cartagena o Santa Marta y la región sabanera) acentuó la denominada “demografía dislocada” de Colombia (Zambrano, 1998). Esa dislocación desborda el carácter meramente geográfico: desde sus implicaciones políticas e identitarias se disputan posiciones de sujeto y se estructuran prácticas culturales.

La sedimentación de los sentimientos de pertenencia regional, en el marco de las nuevas divisiones territoriales que emergieron a lo largo del siglo XX, llegó como resultado de complejas luchas de poder, rivalidades entre diversas élites locales e imaginaciones en tensión que resultaron en fundaciones no solo administrativas sino simbólicas. Ángel Rama (2008), en *Transculturación narrativa*, ha acentuado la idea de que esa conformación de estructuras regionales ocurrió de la mano sistemas literarios y culturales, planteando que las naciones latinoamericanas fueron construidas

a base de regiones y minirregiones, las cuales se acostumbraron, en períodos seculares, a desarrollar prácticas autónomas y endogámicas, a partir de: los componentes étnico-culturales, las actividades económicas que les proveían subsistencia, una adaptación no siempre cómoda al marco geográfico y una laxa aceptación del orden suprarregional. (p. 109)

En este sentido, para entender la incidencia del porro en la configuración regional sinuano-sabanera no solo es necesario revisar los departamentos de Córdoba y Sucre en sus condiciones geopolíticas, sino en la tensión entre sus particularidades económicas y sus prácticas culturales. Así, los departamentos deben ser analizados, más que como meras divisiones

administrativas, como *comunidades políticas imaginadas* —vale recordar que sus fronteras actuales y su incorporación a la distribución territorial colombiana datan de 1952 y 1967, respectivamente—. Anderson (1993) da cuenta de los usos estratégicos de ciertos dispositivos (mapas, censos, museos, símbolos nacionales, mitos, etc.) para la construcción y anclaje efectivo de esas comunidades. De aquel repertorio, la música, como ha sido revisada por Wade (1998) o Hernández Salgar (2007), ha sido uno de los medios fundamentales para la imaginación y asentamiento de proyectos regionales y nacionales en Colombia:

If music is seen as a means of imagining communities —and thereby constituting them— then this opens up flexibility in grasping its representational role. It makes it easier to see how a given style of music can be seen as a national unity and a diversity. What music can represent is more contextual, depending on whose imaginings are operating and in what ways. (Wade, 1998, p. 16)

Desde aquellas rutas de análisis se pueden hacer ciertas preguntas para comprender y desnaturalizar la relación entre el porro y la configuración regional de los departamentos de Córdoba y Sucre: qué ordenamientos socioeconómicos y relaciones de poder están mediando la imaginación de esas comunidades, desde cuándo empezó a ser considerado el porro como un marcador de identidad sinuano-sabanera, qué *clase particular* (en palabras de Anderson) ha representado y sido representada en los artefactos culturales o cómo se han tejido sus mitos de origen. Reconociendo que las prácticas comunicativas no están aisladas de sus contextos ni de las matrices de poder en las que ocurren o los intercambios sociales en las que emergen, es necesario revisar cómo han operado las imaginaciones que se han hecho hegemónicas, cuáles han sido las agendas paralelas a su anclaje y las representaciones que han puesto a circular. En el caso particular de Córdoba y Sucre, se ha visto cómo el modelo hacendario-ganadero ha marcado de manera transversal el *ethos* campesino, las fiestas patronales y las prácticas culturales que luego se oficializaron e institucionalizaron. Así, se mostrará la incidencia de ciertos intereses en la construcción del porro como dispositivo de anclaje comunitario y algunos soportes estructurales de sus mitos de origen (sabiendo que la música ha sido una de las bases para conseguir el apego sentimental y el repertorio simbólico que legitimó la creación de nuevas comunidades políticas en el territorio colombiano).

## 2.2. Una nueva imaginación comunitaria: fundación y conciencia regional diferenciada

En los testimonios de los habitantes, en la literatura y la prensa local, así como en ciertos diarios nacionales, han sido constantes las exaltaciones identitarias que consideran el porro como un marcador de la condición sinuana o sabanera. En marzo de 2016, el suplemento cultural del diario sucreño *El Meridiano* publicó un artículo titulado “Porro, desde la Guajira hasta el Golfo de Urabá” que recalca cómo el género, a pesar de sus trayectorias, “se quedó en la sabana sucreña y en el Sinú como su emblema musical” (Jiménez Portela, 2016, p. 8). Esta caracterización del porro como una marca diferencial privilegiada de la identidad sinuano-sabanera ha calado los discursos en torno a la configuración regional en Córdoba y Sucre. Tolosa Muñoz (1991) afirma que el conocimiento de sus tradiciones ha hecho que “todo sinuano que se respete conozca los movimientos básicos de su ritmo bandera: el porro” (p. 16). Amador Soto [ca. 1994], un escritor sucreño, vincula emocionalmente la escucha del porro con un sentimiento de comunidad:

Estas cosas se sienten más que todo fuera de la tierra. Nadie resiste encontrarse en Manizales, en Paipa, en Cúcuta, en Bucaramanga o en cualquier ciudad, con una banda de viento entonando un porro; se sorprende gratamente, se le alegra el alma. Empieza a preguntar, a identificar las caras; y se le estremece la vida y se integra con los suyos. (p. 21)

En un libro sobre la geografía, el folclor y la historia del departamento de Sucre que, no fortuitamente, se titula *Paraíso arcádico*, el periodista y folclorista sincelejano Aníbal Paternina Padilla (1995) se refiere al arraigo del porro en el departamento:

Compartimos la sorpresa del profesor Pepe Cury, cuando ve que ya no hay un concepto simplemente sensitivo del goce musical, sino una auténtica profundización intelectual en todo lo subyacente a esta bella región del espíritu, como es la música folclórica nuestra, y agrega emocionado: “Soy porrófilo a ultranza; prefiero el porro a otra melodía nacional o universal; entre Beethoven y los Pellos Torres y Salcedo —y no me lo tomen a mal— yo me quedo con los dos últimos”. (p. 71)

Todo el aparato discursivo articulado por enunciados como los anteriores ha naturalizado el lazo entre “su majestad, el porro” (Pérez Martínez, 2011) y las identidades regionales de los dos departamentos. Su conjunción en el discurso público está localizada en unas estructuras y procesos históricos concretos —aún más rastreables, por su proximidad temporal, que en los demás aires musicales del Caribe—, que derivaron en la incorporación de Córdoba y Sucre al panorama geopolítico colombiano. Desde principios del siglo XX se habían liderado varias iniciativas para convertir la región del Sinú en una entidad territorial autónoma: en 1910, el general Prisciliano Cabrales hizo una propuesta para dividir la provincia de Lórica y crear la del Alto Sinú, con capital en Montería; en 1916, un grupo de diputados de las sabanas y del Sinú propusieron, en una petición al Congreso, la creación del Departamento del Sur de Bolívar; y en 1935, Alberto Enrique Torres, gobernador de Bolívar, llamaba una “necesidad inaplazable” la división del departamento en dos nuevas secciones (García Porta, 1982).

Sin embargo, fue solo en 1948 cuando se intensificaron los debates en torno a la urgencia y los beneficios de la creación de una nueva unidad administrativa. García Porta (1982) recuerda cómo el presidente de la Seccional de Fenalco, Severo García, publicó un folleto avalado por la entidad titulado “¿Puede el Sinú ser Departamento?”, en el cual se discutía el problema de los límites con Antioquia y se reclamaba la jurisdicción de Bolívar hasta el Alto de Carrizal. Ese mismo año se presentó el proyecto de ley “Por el cual se crea el departamento del Sinú o Entreríos”. La presión de la campaña para fundar el nuevo departamento derivó en muchas estrategias no solo para convencer a los congresistas y autoridades competentes de votar favorablemente el proyecto de ley, sino —y de manera más intensa— para convencer a los habitantes de la región de la importancia de esta separación y consolidar en ellos una *conciencia regional diferenciada*:

Entretanto, la Junta Pro-Departamento de Córdoba creada en el salón de conferencias de Fenalco, trabajaba sin desmayos por crear la conciencia ciudadana, allegar fondos, contrarrestar la acción violenta de las autoridades de Bolívar, librar polémicas de prensa en las columnas ofrecidas galantemente por el Dr. Domingo López Escauriza, en el semanario “La Semana”, y despertaba tal interés en todo el país, que los mejores diarios analizaban las tesis nuestras. La Junta pidió instalarse en Bogotá a los señores Manuel Antonio Belvas, Eugenio Giraldo, Abel Guzmán Botero y Miguel Escobar Méndez, quienes abandonando sus bufetes y haciendas, se mantenían siempre vigilantes y en contacto con todos los políticos. Para entonces, ya el proyecto hablaba

definitivamente del “Departamento de Córdoba”, pues habíamos adoptado el nombre del joven héroe de Ayacucho, para el más joven de los departamentos de Colombia. (García Porta, 1982, p. 54)

Desde 1948 y hasta después de puesta en marcha la Ley Número 9 de 1951 “por la cual se crea y organiza el departamento de Córdoba” los líderes regionales tuvieron que emprender un trabajo intenso para fundar esa *comunidad política regional imaginada*, en el sentido que se ha retomado de Anderson (1993), cuyo enraizamiento no iba a ser efectivo únicamente con la independencia legislativa o administrativa ni con la nueva demarcación fronteriza. Fue a través de los diferentes artefactos culturales y entramados narrativos sobre su identidad que el departamento de Córdoba ganó robustez y se asentó como comunidad identitaria ‘autónoma’. Había que articular una *narrativa regional propia* (a la manera de las *narrativas de la nación*) desde un repertorio de dispositivos culturales que articularan a los sujetos en este nuevo proyecto. Como detecta Hall (1995),

the narrative of the nation (...) is told and retold in national histories, literatures, the media, and popular culture. These provide a set of stories, images, landscapes, scenarios, historical events, national symbols, and rituals which stand for, or represent, the shared experiences, sorrows, and triumphs and disasters which give meaning to the nation. (p. 613)

El porro y la fiesta en corraleja fueron dos de los artefactos clave para llevar a cabo esa fundación. Desde ellos se han podido construir los símbolos comunes en el procedimiento que Hobsbawm y Ranger, releídos por Hall (1995), han llamado *invención de la tradición*: los modos a través de los cuales se presentan las tradiciones comunitarias como antiguas e irrastrables en la historia, aun cuando tienen un origen reciente y son, más bien, desarrollos de un grupo particular. Se ha hecho énfasis en esa perspectiva sobre el porro atado al formato en bandas de viento: a pesar de que el ritmo viene de complejos procesos de adaptación musical, es solo después de su incorporación a esos conjuntos en el siglo XIX que se comienza a nombrar como un aire musical diferenciado, y apenas después de mediados del siglo XX que se define como propio del Sinú y las sabanas, independiente de otros géneros y regiones del Caribe.

El desarrollo de las llamadas *bandas de música*, como afirma Fortich Díaz (1989/1990), se dio siempre de la mano del patrocinio económico de las aristocracias hacendadas sinuano-

sabaneras, en sintonía con el establecimiento y la evolución de la fiesta en corraleja. Ya se ha anotado que las corralejas son la unidad clave para comprender la circulación de sentidos en el porro, no solo por ser el lugar privilegiado de su puesta en escena sino porque ellas son “el principal medio a través del cual las bandas de música adquieren perfiles propios” (Fortich Díaz, 1989/1990, p. 130). La pregunta por el porro remite a los modos como sus particularidades fueron modeladas por la intervención de las élites ganaderas y la necesidad de fundar una comunidad de sentimiento nueva, apropiando prácticas culturales que la diferenciaron del resto del Caribe. Pero esas estrategias no solo fueron discursivas, sino que los procesos estuvieron anclados a condiciones materiales derivadas del territorio y los espacios en los que el poder era negociado —sobre todo los corrales y las haciendas—. Los autores coinciden en que el formato de las bandas y el porro, en cuanto ritmo, fueron intervenidos por una necesidad concreta: que la música se escuchara duro en la corraleja. Tolosa Muñoz (1991) escribe:

La banda de música desplazó a los conjuntos de gaiteros de la corraleja por una razón de peso: en el bullicio que implica la corraleja era imposible escuchar el conjunto de pitos o de gaitas, lo que no ocurre con la banda con instrumentos de viento o metálicos, y a ella es a la que los grandes terratenientes pagan para que anime la fiesta de los toros con el pueblo. (p. 18)

Fortich Díaz (1989/1990) también hace énfasis en esa relación directa entre las bandas de música, el porro como género autónomo y el poder hacendado: “No es casual que sean personajes adinerados quienes patrocinen la compra de instrumentos para las bandas de música (...) Las bandas se necesitaban para entretener a la peonada y facilitar la relación de dominio que, a veces, adquiría características conflictivas” (p. 131). En el capítulo anterior se revisaron las particularidades de las corralejas ligadas a las relaciones de poder que se despliegan en la afirmación de una tradición ganadera que, al tiempo, ha sido el soporte desde el cual ha sido delimitado el porro en la estructura del folclor regional. Miguel Emiro Naranjo (2013) afirma que “ninguna zona o pueblo del Caribe colombiano en particular está en condiciones de apropiarse ser la Cuna del Porro” (p. 26). A pesar de ello, se ha visto cómo hoy en día se ha naturalizado la identificación de este aire con el valle y las sabanas del Sinú; también, cómo ha ganado la *legitimidad emocional* (Anderson, 1993) que actualmente ostenta. En el proceso fundacional de Córdoba como nuevo departamento, atado a las estrategias de los líderes que fraguaron la separación del antiguo departamento de Bolívar, se llevó a cabo el cerco cultural

que permitió estructurar esa nueva región y asentar su “folclor” y sus prácticas culturales como marcadores identitarios.

Aun con el escaso registro sobre historia del porro, y frente a las dificultades para rastrear su proceso de sedimentación en el nuevo departamento, salta a la vista un documento que da cuenta de las estrategias que en esos años usaron los líderes de la campaña “Pro-Departamento” para convencer tanto a los habitantes de la región como a las élites bogotanas de la necesidad de su separación: la edición del 23 de octubre de 1948 del semanario *Sábado*, dedicada a la región del Sinú [ver *Figura 2*]. Un recuadro suelto en la primera plana marca el tono y los tópicos desde los cuales se van armando las imágenes del territorio (ancladas al modelo socioeconómico de apropiación de la tierra y ganadería extensiva expuesto en el capítulo anterior): potreros explotables, abundancia, terrenos fértiles, la región como “un milagro”:

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

El recuadro concluye agradeciendo a Abel Guzmán Botero, Remberto Burgos, Eugenio Giraldo, Antonio Navarro, Rafael Yances Pinedo y Severo García, los “capitanes del movimiento «Pro-Córdoba»”. También dice limitarse a “poder contribuir a que Colombia conozca una de sus más importantes regiones (...) llámese, como ahora, el Sinú, provincia del departamento de Bolívar, o llámese Departamento de Córdoba” (p. 1). No obstante, esa presunta *contribución al conocimiento* se comienza a tejer de manera explícita con una exaltación de los beneficios de la nueva división administrativa, no solo en términos políticos sino económicos. Casi todo el semanario gira en torno a la ganadería y sus aportes —hay una página entera dedicada a la ganadería y otra a las conveniencias del ganado romo-sinuano, raza exclusiva del Sinú [ver *Figura 3*]—, la historia de sus orígenes en la región y la acentuación del Bajo Sinú como fuente de riqueza. Se exhorta de manera directa al Congreso a aprobar el proyecto de ley,

con la convicción de que la creación del nuevo departamento “sin lugar a dudas sería una redención para todos los Municipios que lo integran y de gran importancia para el país dada su gran fertilidad y riquezas” (El Bajo Sinú, gran fuente de riqueza, *Sábado*, p. 7). Más aún: las entrevistas con Burgos y Navarro [ver *Figura 4*], dos de los gestores del proyecto, sobre la necesidad de dividir Bolívar, vienen acompañadas de un mapa en el cual se exponen los límites propuestos y que comienza a fraguar la imagen de la nueva entidad territorial [ver *Figura 5*].

Ahora bien, el despliegue de razones económicas, geográficas y políticas que, de manera estratégica, arroja este semanario para justificar la creación de esa nueva comunidad [ver *Figura 6*], se ampara en otros textos con los cuales se comienzan a consolidar las bases de una imaginación cultural autónoma en la región. El más significativo es el artículo “El Porro nació en el Sinú” [ver *Figura 7*], uno de los primeros documentos en los cuales se ve explícitamente la disputa por el origen y la propiedad del género:

Al llegar al Sinú una de las primeras cosas que hemos preguntado es si allí tienen ritmos propios, música autóctona, nacida espontáneamente entre los pastos jugosos y la frondosidad de los montes sinuanos. Con aire ofendido todos nos dieron una respuesta unánime:

—Claro que los tenemos. El porro, por ejemplo, es nuestro.

—Nada de eso. El porro es cartagenero según unos. Y según otros de Valledupar.

Los sinuanos se fruncen. Protestan enérgicamente:

—El porro es sinuano. Lo que pasa es que en Cartagena lo vistieron y lo introdujeron en sociedad. Y en cuanto al porro ballenato [sic], no es porro, aunque así le digan. Es un ritmo distinto.

—Esa afirmación de ustedes puede probarse?

—Claro que sí. Si quieren pruebas esta noche las tendrán.

(El Porro nació en el Sinú, *Sábado*, p. 11)

El narrador, que asume un tono de asistente a un rito iniciático, describe el balanceo de las palmeras y el correr del río la noche de “la prueba plena de la paternidad del Sinú sobre el porro” (p. 11). Allí se hace hincapié en que la génesis del porro como aire musical diferenciado está atada exclusivamente al Sinú, su valle y sus sabanas, y no al norte de Bolívar. Mientras escucha a los músicos tocarlo, el narrador cuenta que el porro típico sinuano es uno titulado *La*

*Vaca Vieja*, seguido de otro que, hablando de sí mismo y de su propia concepción, afirma ser pelayero:

Por ahí empiezan el recital probatorio, que es coreado casi silenciosamente por los concurrentes.

Bonfante dice:

—Hay otro porro que confiesa su origen. La letra dice así:

“Yo nací en San Pelayo,

A orillas del Río Sinú.

He bailado en los fandangos

De la Rada hasta Tolú...”

(El Porro nació en el Sinú, *Sábado*, p. 11)

Después de que los músicos le explican las diferencias rítmicas con los aires vallenatos o cartageneros, y al tiempo que habla de los ritmos de gaita y del fandango, el narrador va apostrofando a los lectores, de modo exhortativo, para que visiten la región:

Esta es la música sinuana. Pero la música no es para leída sino para oída, no para contada sino para danzada. Suelten, pues, lectores, este papel. Y viajen al Sinú: a Montería, a San Pelayo, a Lórica, a Tierralta, a oír, a bailar la música sinuana. A conocerla y a sentirla. (El Porro nació en el Sinú, *Sábado*, p. 11)

Las intenciones político-económicas expuestas en los artículos de esa edición del semanario *Sábado* se imbrican con una serie de apologías culturales y disputas simbólicas, de las cuales sobresale la necesidad de apropiación del porro como un aire del Sinú. También, a modo de pauta publicitaria, el artículo invita a los habitantes de la capital a viajar a conocer la región. Justo en los años más álgidos para la aprobación del proyecto de ley se intensifican los esfuerzos por disponer de un repertorio de dispositivos culturales y prácticas discursivas propias para radicalizar la diferencia con el resto del —en ese entonces— departamento de Bolívar y las demás comunidades del Caribe. Y, para hacer aún más evidente el modelo económico y el modo privilegiado de organización de la propiedad sobre el cual se va a afianzar esa nueva comunidad política, saltan a la vista las numerosas pautas comerciales de haciendas ganaderas y vendedores de reses que acompañan los textos: Hijos de León Dereix & Cía, Regina L. de Méndez

(“criadores de romo-sinuano. Venta continua de ganados gordos y compra de ganado de levante”), Miguel A. García (“hacendado-ganadero”), Milad Varguil (“comerciante-ganadero”), Félix Padrón e Hijos (“compra y venta permanente de sebo vacuno y pieles”), Elías Barguil (“comerciante-ganadero”) [ver *Figuras 8 a 10*].

### **2.3. Mitos de origen, dinastías y auras de poder en el Caribe sabanero**

Más que documentos o pruebas concretas, sobre el origen del porro hay relatos. Testimonios diversos y hasta contradictorios que, a pesar de ello, coinciden en algunas fechas, eventos, poblaciones y procesos. Son cuatro los que más se han estudiado: *Cultura del porro*, de Augusto Amador Soto; *Con bombos y platillos*, de William Fortich Díaz; *Antecedentes y origen del porro pelayero. La realidad histórica de su génesis*, de Jesús Paternina Noble, y *La verdad acerca del porro*, de Miguel Emiro Naranjo. Siguiendo la crítica de Hayden White (2003) a la pretensión de objetividad y referencialidad de las narrativas históricas es importante revisar los presupuestos y evidenciar las agendas sobre las cuales están estructuradas estas narraciones de origen. Para el historiador estadounidense, los textos “históricos” (categoría dentro de la cual pretenden caber las narraciones genésicas de los aires musicales) son tejidos textuales, “artefactos verbales” (p. 109) que organizan series discursivas arbitrarias en las cuales son *tramados* los hechos: “la historia es siempre escrita como parte de una contienda entre figuraciones poéticas rivales acerca de en qué *puede* consistir el pasado” (p. 137). Los relatos genésicos citados han sido la base a partir de la cual se ha anclado el porro en un territorio delimitado y los que han evidenciado (u ocultado) las relaciones de estas prácticas culturales con intereses regionales de clase, poder y privilegio particulares, incluyendo su institucionalización una vez creados los departamentos de Córdoba y Sucre a mediados del siglo XX.

Todos los autores de aquellos relatos coinciden en que el porro, en su forma actual, es un género reciente; también en que su instrumentación particular está atada al formato en bandas de viento, que se asentó en el Sinú y las sabanas desde mediados del siglo XIX. Los instrumentos básicos de su formato más difundido son: bombardinos, trompetas, clarinetes, trombones, altos, barítonos, marcantes, bombos, redoblantes y platillos. No obstante, se afirma que su estructura rítmica y melódica es previa a esos instrumentos. Su origen musical también ha sido debatido ampliamente. Fals Borda (2002) considera que los bailes de cumbia y los conjuntos de gaita “son

los precursores más probables de nuestro porro” (p. 126A), que pasa luego de los aires de pito a las bandas de viento. Fortich Díaz (1994) y Paternina Noble (2015) coinciden en que el porro tampoco se origina en las bandas sino que proviene, también, de la amplia tradición de los gaiteros: el ritmo se tocaba originalmente con gaitas —instrumentos melódicos contruidos con caña brava, cabeza de cera y pluma de pato o pavo—, bombos, tambores macho y hembra, guacharaca y maracas. Aunque en otra versión sostenida por Amador Soto [ca. 1994], antes de los conjuntos de pitos, en la cima de esas genealogías estaría la Tambora, otro aire musical caribeño de las riberas del Magdalena en la Depresión momposina.

En torno al origen del nombre del género también hay inestabilidades. Amador Soto [ca. 1994] afirma que la imitación del golpe “sustancioso y profundo” de la Tambora que hacían los “muchachos y los mayores con un sonido gutural golpeado que amplificaban con la resonancia del abdomen” (p. 36) fue nombrado como baile ‘de porro’ o baile ‘aporreo’. Analizando algunos antecedentes próximos del porro en ritmos negros como el bullerengue, el baile macho, el fandango cantado y el baile andé, Valencia Salgado (1991) llega a una conclusión similar: los golpes que se le propinaban a la tambora, “porrazos que marcaban el ritmo” (p. 159), derivarían en el nombre del género. Para él “podríamos afirmar que el porro recibe el nombre del accionar de la porra. ¡De porra, porra, porro!” (p. 159). En contravía de estas etimologías, Fortich Díaz (1994) llega a insinuar un leve vínculo con el vudú y la santería caribeña, de la mano de una sociedad secreta africana llamada *poro*. Esta, se dice, funcionaba como una escuela iniciática en la cual, a través de ceremonias de baile y canto, los jóvenes entraban en tránsito hacia la adultez. El autor cree que debe seguir estudiándose la posibilidad de que el nombre del aire musical sea una “degeneración lingüística de la palabra *poro*” (p. 18).

Además del nombre, la raíz de la localización geográfica del género también ha sido discutida. Su asentamiento en el Sinú ha sido explicado con relatos migratorios que conservan un carácter mítico. Paternina Noble (2015) narra unas migraciones de colonos trabajadores de la tierra, intérpretes y compositores musicales que se desplazaron de las sabanas del Bolívar Grande “hacia las ubérrimas tierras del valle del Río Sinú [y] establecieron caseríos con casas de barro y techos de palma amarga que abundaban en estas tierras” (p. 27). El origen ‘humilde’ de los músicos y cantaores también es acentuado por Fals Borda (2002), para quien la mayoría provenían de sectores populares, entre los cuales destacaban “pequeños agricultores, pescadores y campesinos parcelarios independientes de la cultura anfibia” (p. 133B). En esta versión, esos

músicos no pertenecían a las grandes familias de terratenientes y el factor de la autoría solo habría sido incorporado después de la comercialización moderna del género y la necesidad de lucro.

Wade (2002) recupera un relato que se concentra en El Carmen de Bolívar, municipio que atrajo comerciantes y pequeños agricultores entre 1850 y 1875 a raíz de una bonanza tabacalera. Se dice que allí, en una zona prioritariamente ganadera, el entretenimiento de las élites hacendadas “estaba a cargo de bandas de viento conformadas por músicos locales empíricos generalmente dirigidos por alguien con formación musical, que, patrocinadas por familias elitistas, también tocaban en fiestas públicas y religiosas” (p. 74). El relato, reconstruido originalmente en la *Historia doble de la Costa* de Fals Borda, habla de dos de esos músicos: los hermanos Adolfo y Agustín Mier, que habían migrado de Mompox hacia El Carmen por la bonanza del tabaco; allí, un masón que dirigía una banda local les enseñó a tocar trompeta y bombardino. Después de su vinculación a la Banda Ribana o Arribana, un conjunto famoso en el pueblo, “tuvo lugar una transición crucial: Agustín comenzó a tocar ritmos locales con el clarinete y este fue el comienzo del porro, y el nombre provendría de un tambor del mismo nombre” (Wade, 2002, p. 75).

Los habitantes de Ciénaga de Oro, otro municipio cordobés, afirman que el porro es originario de su pueblo y no de El Carmen. Sin embargo, los relatos que más se han sedimentado sobre esta génesis giran en torno a San Pelayo, un municipio cercano a Montería que desde 1977 ha sido la sede del Festival Nacional del Porro. La narración es similar: hay un cambio de los conjuntos de gaita hacia las bandas de viento a finales del siglo XIX como entretenimiento de las élites ganaderas locales. La adaptación rítmica a las bandas funda el porro que se conoce hoy en día. Para Fortich Díaz (1994), las bandas luego salen de los salones a reemplazar los conjuntos de pitos y a los bailes cantados, recogiendo ritmos locales como el fandango, la puya, el mapalé y, especialmente, el porro. Señala, a partir de testimonios orales, a Alejandro Ramírez Ayazo como la figura fundante, el primero en hacer la transición del antiguo ritmo de los gaiteros a las bandas de viento. La narración se vale de varios tropos que le conceden un origen casi divino y una vida ejemplar, al tiempo que lo construyen como resultado del encuentro de dos mundos (el antioqueño, de su padre, Alejandro Ramírez, y el sinuano, de su madre, Lorena Ayazo):

Por eso, la casa de la calle 30 de Montería se llenó de cánticos y arrullos. El Sinú oyó la voz suave de la mujer y deslizó sus aguas con un silencio dulce para no interrumpir el sueño infantil. El tiple y la guitarra se unieron a los arrullos maternos en una combinación hermosa de la música, el amor y el paisaje como si se tratara de una realidad etérea. Era el encuentro de dos tradiciones diferentes: la que venía de las montañas antioqueñas, y la nacida y fraguada en el valle del Sinú. (Fortich Díaz, 1994, p. 65)

Durante su juventud en San Pelayo, habiendo aprendido a tocar el clarinete, Ramírez Ayazo decide interpretar ritmos populares. Fortich Díaz (1994) recupera historias de su hijo, Marco Ramírez, quien afirma que su padre decidió imitar con el clarinete a los músicos de tambora, para que lo acompañaran a tocar la ‘bozá’<sup>4</sup>. A él se le adjudica la composición de algunos de los porros más famosos en la región: *El Ratón*, *El Binde*, *Sábado de Gloria*, *La Mona Carolina*, *El Pájaro*, *El Pilon*, *Porro Viejo Pelayero* y *María Barilla*. También se señala a Pablo Garcés, músico de San Antero y miembro de la Banda Ribana, como el responsable de algunos avances en la estructura actual del género (el danzón, el contrapunteo instrumental y ciertos desarrollos técnicos con el bombardino).

Recientemente, Paternina Noble (2015) —otro autor cordobés que se ha enfocado en el estudio del porro pelayero— ha discutido las teorías que ubican a Ramírez Ayazo o a Garcés como figuras fundacionales. Su trabajo pretende colocar, en su lugar, a un músico pelayero llamado Primo Alberto Paternina, descendiente del gaitero Leonidas Paternina, quien lideró la Banda Ribana de San Pelayo hacia 1906:

De ese gran auge migratorio llegan al pueblo de San Pelayo la estirpe de los Paternina y con ella, la riqueza musical de la Gaita, la Tambora, el Bombo y otros instrumentos musicales y la fuerza laboral del comerciante y del campesino trabajador de la tierra; aquí aparece el famoso gaitero Leonidas Paternina Martínez, quien llegó con su conjunto de Gaitas desde Sincelejo, Sucre, y

---

<sup>4</sup> La ‘bozá’ es un elemento del llamado *porro primitivo de los gaiteros*, según Fortich Díaz (1994), que en los porros pelayeros tradicionales es la tercera parte de la canción, donde entra el clarinete después del juego de preguntas y respuestas entre trompetas y bombardinos. Amador Soto [ca. 1994] ejemplifica ese contrapunteo como una “discusión” en la que las trompetas ofenden y los bombardinos responden. Cuando se está “acalorando” mucho el intercambio, se inserta la ‘bozá’ o ‘amarre’ o ‘gustadera’, en la que “entran los clarinetes, considerados los instrumentos nobles de la banda, a concertar. Parece que en su discurso dijeran «Qué está pasando; somos hermanos, entendámonos, hagamos la paz»” (p. 27).

trajo con él toda una riqueza folclórica musical para así engrandecer musicalmente a la cultura cordobesa. (Paternina Noble, 2015, p. 28-29)

Ramírez Ayazo, Garcés y Paternina coincidieron en la Banda Ribana, considerada la primera banda de músicos de la región y pionera del porro en su forma actual. De todas maneras, estos textos se disputan la cabeza visible del conjunto, el “verdadero” fundador. Aun sin la certeza histórica de los aportes reales de cada músico, la discusión sigue estando en el centro de esas narraciones. Para entender su relevancia simbólica, hay que considerar cómo los vínculos de parentesco y los linajes familiares han atravesado la configuración de los órdenes sociales y las relaciones de poder en el Caribe colombiano. La *dinastía*, categoría ampliamente difundida para referirse a las estructuras genealógicas de las familias costeñas (sobre todo en las más famosas o poderosas), se ha utilizado también para hablar de música. En el vallenato, como en el porro, son corrientes los elogios a las familias de músicos virtuosos. Los esfuerzos de ciertos sujetos por reivindicar a sus ancestros y erigirlos como personajes célebres han trabado disputas como la del presunto ‘creador’ del porro, a pesar de la imposibilidad de rastrear una raíz única en una práctica cultural móvil que, como afirma Miguel Emiro Naranjo (2013), “se configuró de manera espontánea y simultánea en diferentes puntos del entorno geográfico de la región Caribe, adquiriendo diversos elementos que dan base para describir su naturaleza, su forma, su clasificación y su evolución” (p. 26).

El libro de Paternina Noble (2015) es un buen ejemplo de esos esfuerzos por situar a un ancestro egregio y trazar un vínculo tanto simbólico como de consanguinidad con él. El autor elabora un árbol genealógico de la dinastía Paternina, a quienes denomina “creadores de la música de banda en San Pelayo” (p. 95). Su insistencia en desplazar a Ramírez Ayazo por el Primo Paternina como la figura fundacional del género no es, como quiere presentarla, de mera *realidad histórica de su génesis*. El gesto insinúa las implicaciones más profundas y la importancia que sobre los sujetos de la región tiene ese mito fundacional: ser descendencia directa del ‘creador’ del porro, en el marco de las *dinastías* costeñas, no solo autoriza su discurso en torno al género sino que lo inviste con un aura de poder ancestral.

Más allá de los nombres propios, en ambas versiones perdura la misma estructura genésica: un héroe-músico fundador del género en el pueblo, San Pelayo, proveniente de otras tierras, cuya importancia dota de autoridad a su linaje, tanto de sangre como de territorio. Las

estructuras narrativas en las que han sido tramadas las versiones (White, 2003) juegan en un registro anfíbio en el que se posiciona a un cierto sujeto histórico como un sujeto del discurso — en la forma del héroe fundacional—. Esas estrategias narrativas dan cuenta del rol pivotal del porro como cimiento de las identidades que circulan en el Sinú y las sabanas. También de la articulación entre prácticas discursivas y relaciones de poder que en la región están mediadas por las dinastías familiares (ordenamiento que se extiende a lo largo del Caribe y que sigue siendo estructural en los intercambios políticos y culturales del territorio), la hacienda y las economías pecuarias. Entendiendo el potencial instaurador de símbolos que ostenta el porro en las narrativas fundacionales de Córdoba y Sucre, construir y posicionar al ‘creador’ es un ejercicio político: fundar el género es fundar la comunidad.

#### **2.4. María Barilla, el porro en el cuerpo**

Aún con todo lo anterior, no han sido ni Ramírez Ayazo ni Garcés ni Paternina quienes se han hecho un lugar central en la imaginación popular de aquella comunidad regional. El personaje mítico medular en las narrativas de y sobre el porro, también tramado en el registro anfíbio que transforma, desde el discurso, en símbolos regionales a sujetos históricos, es María Barilla<sup>5</sup>. El porro que lleva su nombre es considerado, todavía hoy, el “himno del departamento de Córdoba”, con una legitimidad emocional que ha incluso desplazado algunos dispositivos oficiales de anclaje comunitario (entre ellos, el himno oficial mismo).

María de los Ángeles Tapias fue una célebre lavandera nacida en Ciénaga de Oro en 1887. Según Fals Borda (2002), el apellido Barilla lo tomó después de sus amoríos con un hombre llamado Perico Barilla, “importante caporal de ganado por el Camino Padrero”, por parecerle “más alegre y sonoro” (p. 132A). La Mayo, como también se la conoce, se dedicaba a lavar y planchar la ropa de clientes blancos en Montería. Su habilidad y elegancia en los movimientos la convirtieron en la bailadora más famosa de la región. Gómez (1992) dice que “fue la mujer que llenó de elegancia y alegría beligerante los fandangos, los porros palitaios y los

---

<sup>5</sup> La ortografía del apellido es inestable: algunos escriben “Varilla”. Siguiendo a Fals Borda (2002), se usará la versión con B, que es considerada la ortografía original después de haber sido revisadas las partidas de nacimiento y defunción, así como otros documentos del siglo XVIII en los que se menciona a Fulano Barillas, de quien descende Perico, su esposo.

porros tpaos” (p. 94) por su resistencia para el baile, su postura firme y su gracia. Los relatos la describen como una mujer morena, de pelo negro ondulado, trabajadora y alegre. Hay numerosas anécdotas que narran sus hazañas en los festejos y las ruedas de fandango: por ejemplo, que una vez bailó tanto que la esperma de la vela en su mano le cubrió todo el antebrazo o que colocó una rosca de pan dulce en su cabeza y, sobre ella, equilibró una taza de café y no se salió ni una sola gota.

También se ha acentuado su espíritu justiciero, en sintonía con una estructura heroica común de las mujeres próceres —como Policarpa Salavarrieta o Manuelita Sáenz en el relato independentista colombiano—. Fals Borda (2002), no sin una agenda y unos reclamos particulares sobre los cuales gira su *Historia doble de la Costa*, cuenta que ella fue miembro de la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer y que tuvo episodios de resistencia, desde el espacio del baile, contra ciertos ‘patriarcas’ sinuanos como reivindicación de las clases trabajadoras. Se dice que los músicos de las bandas tocaban mejor cuando ella estaba bailando y que los mismos Paternina, Ramírez Ayazo y Garcés titularon con su nombre el porro palitiao que hoy se conoce como “María Barilla” porque era su favorito: “Cuando el enamorado Paternina le preguntó una vez (hacia 1918) en Mocarí: «Mayo, ¿qué quieres de mí?», ella le contestó: «Toca mi porro, el que me gusta». Y así quedó bautizado con su nombre” (Fals Borda, 2002, p. 138A). No obstante, las versiones sobre su composición chocan, por las mismas razones que la del héroe creador del género: Fortich Díaz (1994) afirma que fue Alejandro Ramírez Ayazo; Paternina Noble (2015), que fue el Primo Paternina.

Si en los relatos genésicos las bandas de música, como la Ribana o la Bajera, delimitaron rítmicamente el porro, las bailadoras como María Barilla fueron quienes *le dieron cuerpo*:

Faltaban las sacerdotisas y mojanas que encarnaran esa música como representaciones vivas de la Madre Tierra y que estilizaran la expresión telúrica como danza suelta (no de parejas abrazadas) para impartir el gusto artístico que redondeara esa maravillosa expresión de la cultura campesina costeña. Tal fue la labor de María de los Ángeles Tapia, la Barilla, junto con otras grandes bailadoras sinuanas y sabaneras de la época. (Fals Borda, 2002, p. 131A)

El relato de la Mayo ha sido el arquetipo de la *heroína cultural popular* (Fals Borda, 2002), y su estructura ha sido replicada en diferentes pueblos, a través de otras mujeres que comparten sus virtudes. Entre ellas se destacan Ofelia Suárez en Carrillo, Pabla Romero en

Montería e Hipólita Bertel (Pola Betté o Becté) en Sincelejo. Las descripciones de estas mujeres se han modelado en un registro casi idéntico al de María Barilla, con variaciones locales. Pola Becté también es descrita como una mujer “de cuerpo y caderas ágiles que con su inusitada resistencia al baile desafiaba a los más intrépidos danzarines, por lo cual se convirtió en una leyenda del folclor de las sabanas de Sucre” (Corrales, 2006, p. 77). Su habilidad en los fandangos y en los bailes de cumbia o mapalé durante las fiestas del 20 de enero, las del Dulce Nombre de Jesús, fue inmortalizada en otro porro célebre que lleva su nombre: “Pola Betté”.

Las leyendas populares en torno a estas bailadoras se han elevado a representaciones narrativas desde las cuales se instauraron los soportes fundantes de las identidades sinuano-sabaneras. Así como las naciones latinoamericanas modernas fueron imaginadas desde dispositivos culturales que inventaron, desde una narrativa de la nación, héroes compartidos y una tradición común (Hall, 1995), en la formación de los departamentos de Córdoba y Sucre se replicaron las estrategias, desde modelos heroico-populares, para alegorizar las bases del proyecto regional. La Mayo, Pola Becté y las demás heroínas del fandango se enraizaron en la imaginación cultural no solo por ser quienes encarnaban los sentimientos del porro como aire musical en el cuerpo, sino porque personificaban significados desde los cuales se pretendía sembrar el terreno simbólico común: una región trabajadora, alegre, de maridaje entre la tradición campesina y la ganadera y, sobre todo, mestiza.

## **2.5. Lo sinuano-sabanero y el mito de la trietnicidad**

El énfasis especial en el componente racial es una constante en todas las variaciones: María Barilla era una “bailadora y niña prodigio de la raza cósmica triétnica” (Fals Borda, 2002, p. 131A). De este modo, se puede anotar que el último de los elementos transversales a las narrativas de origen del porro y su configuración como marcador identitario ha sido el mito de la trietnicidad. “En realidad, el origen del porro como el de la cumbia y la puya está relacionado con el momento inicial del sincretismo cultural afroamericano en la costa Caribe colombiana” (Fortich Díaz, 1994, p. 19). Wade (2002) detectó que la idea de una “síntesis armónica” o un “sincretismo cultural” entre los tres componentes sobre los que ha sido articulado el discurso del mestizaje costeño (lo indígena, lo europeo y lo africano) es una constante en las narraciones genésicas de la música tropical del Caribe. Un *cálculo racial tripartita*, como lo ha denominado

el antropólogo, permea aquellos relatos fundacionales. De este modo, la música, como dispositivo estructurador de una comunidad regional, encarnaría el ideal de una distribución homogénea de las cargas culturales de cada tradición. A los instrumentos y las herencias rítmicas que se imbrican en el género se les ha asignado una filiación étnica y racial particular para ensamblar aquella triada.

Los conjuntos de gaitas, germen de los porros tradicionales, se han erigido como el arquetipo de un perfecto “zambaje cultural” (Fortich Díaz, 1994) debido a la proveniencia de sus instrumentos base: las gaitas o pitos encarnan la herencia indígena; los bombos y tamboras, la herencia africana. Con la llegada de los metales (clarinetes, trompetas, bombardinos) y el establecimiento de las bandas de música entraría en juego la tradición blanca europea. Relatos como “Porro. Ese canto total de amor...”, de Octavio Gómez (1992), han reforzado ese cálculo racial. Inscrito en el discurso de una repartición cultural triétnica homogénea, la narración romantiza el surgimiento del género y lo trama en una estructura de *mito del origen* —entendido, como afirma Hall (1995), “[as] a story which locates the origin of the nation, the people, and their national character so early that they are lost in the mists of, not «real», but «mythic» time” (p. 614)—. Por una parte, la interpretación de la gaita aparece como una invocación ancestral: “Son los vientos metidos en las hojitas verdes, que pasan por los labios de los zenúes (...) Los pitos de los guerreros Finzenúes llaman a Pocabuy, el amo de la tierra, del agua, del aire” (p. 87). Por otra, los instrumentos de percusión se presentan como lamentos de negros africanos, nostálgicos de su exilio:

Un negro llora su ausencia de África en el lamento triste de un bombo (...) Negro, ojos brillantes y manos duras que golpean el parche tensionado con lianas, con una rítmica desconocida en las tierras que, según oye decir, son de un rey lejano, blanco y descendiente de Dios (...) Guarda las palabras de su dolor pero es el plañidero delante de una tambora, dos parches de cuero de venado, ojalá hembra, que tiene el cuero más suave, para cantarlo rítmico en las noches sin luna y con todas las estrellas. (p. 88)

El relato de Tolosa Muñoz (1991) también se vale de esas representaciones para reafirmar la ecuación tripartita desde la cual se cristaliza el discurso de que “es el sinuano la identificación de una raza triétnica” (p. 13). Para ella, “el sinuano auténtico debe llevar entre sus venas la sangre de los Zenúes” (p. 19), condición que se metaforiza a través del instrumento: “es

la gaita el sonido triste de los indios” (p. 18). Con la evolución del género y su delimitación como aire musical autónomo —de la mano de la llegada de las bandas de viento al Caribe sabanero— esas herencias culturales se habrían desplazado de los instrumentos a las estructuras rítmicas. La reproducción de patrones sonoros locales por bandas con instrumentos metálicos cerraría la triada de la distribución étnico-racial desde la cual se pretende fundamentar la identidad sinuano-sabanera:

De esta manera el porro se presenta como la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente. Se tradicionalizarían, por así decirlo, los nuevos instrumentos de viento y de esa manera se mantiene intacta la autenticidad: los adinículos de la modernidad globalizada subordinados al poder de la tradición local. (Wade, 2002, p. 75)

En este sentido, como puntualizan Fortich Díaz (1994) y Amador Soto [ca. 1994], su forma también ilustraría esa hibridación. En primer lugar, el danzón inicial vendría de formas aristocráticas europeas y norteamericanas (vals, polkas, danzones, mazurkas, foxtrots), también encarnadas en los instrumentos de cobre traídos de Alemania, Francia e Italia. Luego, el cuerpo del porro —considerado una discusión entre instrumentos melódicos— se identificaría con la estructura de los bailes cantados, las danzas y ritmos africanos y afrocaribeños, que representarían “la mezcla del blanco, el amarillo, el mulato, el zambo. La revoltura que identifica al «Nuevo Mundo»” (Amador Soto, ca. 1994, p. 29). Y, por último, la ‘bozá’ o ‘amarre’, identificado como huella del porro primitivo de los gaiteros, daría cuenta de la tradición indígena:

La concertación que proponen los clarinetes; en su ejecución picada, un tanto triste, semejan el sonido de los pitos de cabeza de cera que tocó el indígena; en la nota picada parece verse el caminao menudito de los nativos (...) Ahí se identifica nuestra raza pura, la indígena. (Amador Soto, ca. 1994, p. 29)

Las implicaciones “ligadas a percibir la música como un producto local que sirve de apoyo a la identidad” (Wade, 2002, p. 75) han llevado a sedimentar el mito de la triétnicidad —o “fusión étnica” (Gómez, 1992)— como pilares paralelos del relato genésico tanto del género como de la región. Cierta tradición del pensamiento latinoamericano poscolonial, los estudios

culturales y la antropología se ha detenido atentamente sobre los matices y problemas que subyacen a las categorías raciales desde las cuales se ha fundamentado el orden social del capitalismo colonial/moderno en la forma de una *colonialidad del poder* (Quijano, 2000). El uso de la raza como criterio de organización, clasificación y asignación de rangos, lugares y roles tiene una matriz colonial pero ha perdurado, atada a una particular repartición del trabajo, en las sociedades modernas —en las que lo negro africano ha permanecido invisible, excluido o subordinado y lo indígena ha sido representado como lo “otro”, de modos que han centralizado y reforzado la mirada del blanco europeo—.

Aún a principios del siglo XX, cuando emergieron discursos que abrazaban el mestizaje o la idea de una raza cósmica (desde Vasconcelos en los años 20) como el horizonte de las identidades en América Latina, se siguieron ocultando las tensiones y desequilibrios que habían resultado de la colonialidad del poder y las jerarquías de poder dominante. “La ideología del mestizaje como una «mezcla racial armónica» fue orientada al blanqueamiento, ocultando las relaciones de subordinación que imponía la triada blanco, afro e indígena” (Valencia, 2004, p. 258). Esa estratificación ha sido perpetuada inclusive en los proyectos multiculturales de los años noventa. Valencia (2004) ha hecho evidente cómo el mestizaje, utilizado como discurso fundador de varios proyectos nacionales, pretendía generar una cohesión e integración al tiempo que perpetuaba una “racialización difusa del orden social” (p. 259). Ciertas élites, en sus enunciados sobre la música tropical desde el siglo XIX hasta la década de los 40, la etiquetaban como “música de negros” (Wade, 2002). Su posterior incorporación en la configuración de un proyecto nacional colombiano, paralela a los usos estratégicos del porro para la consolidación de una comunidad regional en el Sinú y las sabanas, se valió de la exaltación *mestiza* o *multicultural* que posibilitaban estos aires musicales.

Hay tensiones concretas que no se hacen evidentes en la manera como el porro apropia y lleva músicas populares locales a las clases privilegiadas. Incluso en una región marcada por heterogeneidades y disidencias étnico-raciales se coló un orden racista que justificó la invisibilidad de otros sujetos en la constitución de una presunta “comunidad triétnica”. Por Fals Borda (2002) se han hecho evidentes los problemas concretos del lugar de los zenúes o los Emberá katio en la instauración del proyecto ganadero expansivo desde el cual se imaginaron y delimitaron Córdoba y Sucre. También se ha ocultado la persistencia de prácticas de exclusión que, a pesar de aparecer en armonía en ese presunto mestizaje que el porro alegoriza, hace que

ciertos sujetos no sean imaginados en aquellos discursos fundacionales. A pesar de que no se ahondará en ello, habría que preguntarse quiénes quedan por fuera de esa estructura tripartita desde la que se imagina el género y la condición identitaria; por ejemplo, la tradición sirio-libanesa que, desde las migraciones del siglo XIX, ha permanecido en los intercambios étnicos y culturales del territorio y cuyos representantes han sido homogeneizados históricamente bajo el nombre de “turcos”. No todos caben en una comunidad imaginada desde el lugar privilegiado del poder hegemónico ni todos son representados en sus prácticas culturales.

### III. TOROS BRAVOS, MUCHACHOS VALIENTES: LA NEGOCIACIÓN DEL PODER EN OCHO PORROS DE CORRALEJA

*Y que hable el porro, que no haya penas*

Leonardo Gamarra, compositor sinceano

Considerando ahora los porros como “actos de habla” localizados, desde ciertas funciones discursivas que incluyen los usos de estrategias literarias, se ha seleccionado un conjunto de canciones —de la vasta producción musical de la región— que comparten no solo un espacio temático, sino un contexto enunciativo: todos giran en torno a la fiesta en corraleja y han sido interpretados y puestos en escena como telón de fondo en la celebración taurina. Se ha adjuntado una tabla con las transcripciones de los porros que se analizarán en este capítulo [ver *Transcripciones*] y un CD adicional para escucharlos. La estructura formal de los textos y la versificación son arbitrarias y están orientadas por la cadencia rítmica de los enunciados, la estructura métrica en la canción y ciertas marcas de oralidad como los silencios o las extensiones de ciertas sílabas que, en ausencia de las partituras originales, marcan transiciones líricas.

Si bien se seguirán ciertas herramientas para la revisión de “actos de habla” de Vich y Zabala (2004), la mirada hacia los porros como composiciones cerradas marca una distancia con respecto a las *performances* que los autores trabajan como objetos ideales de su modelo: a diferencia de las narraciones orales, las canciones son unidades más o menos estables, han sido grabadas y sistematizadas para su reproducción (tanto en partitura como en audio) y las diferentes versiones conservan la estructura lírica y rítmica original. Suele haber pequeñas variaciones instrumentales o de algunas palabras en la letra y en ocasiones se repiten ciertos coros o estribillos en sus diferentes interpretaciones, ya sea por motivos de tiempo, de presión colectiva para que la canción no acabe todavía o de significación local. Ciertos marcadores de la voz con respecto al espacio de enunciación son unidades de sentido relevantes pero su localización depende del lugar de la interpretación y su función es imperceptible si la canción no está siendo tocada en público: por ejemplo, el guapirreo —sonido jubiloso o de emoción profunda que profieren los vocalistas o los bailadores— o las exhortaciones animosas de las bandas al público en el fandango o la corraleja. Hay evidentes limitaciones con respecto a esos marcadores performativos debido a que el material seleccionado no está siendo cantado en

público, las canciones son unidades cerradas por su grabación y el enfoque analítico es sobre las textualidades que se articulan en ellas.

Intentando sistematizar los horizontes significantes del género, Miguel Emiro Naranjo (1999), director de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, definió la semiótica del porro como “el conjunto de símbolos y mensajes rítmicos, melódicos, literarios y psicológicos dados simultáneamente en el espacio y en el tiempo en que se desarrolla” (p. 8). El autor divide este conjunto en una serie de núcleos: la semiótica musical, la plural, la literaria y la psicosocial. Los estudios musicales se han concentrado en las peculiaridades rítmicas y melódicas (la semiótica musical, como la define el compositor), también por la primacía del porro instrumental sobre aquel que tiene letra. No obstante, es desde lo que Naranjo (1999) ha llamado la semiótica *plural* del porro que se ha reforzado el anclaje comunitario y territorial que se ha venido trabajando; en esta se incluyen las unidades de sentido que suelen pasar desapercibidas, especialmente los títulos de las canciones. Los títulos han desplegado el repertorio locativo, de personajes, de leyendas y símbolos compartidos en la imaginación de la comunidad, “homónimos, topónimos y zoónimos como: *Roberto Ruiz, El Negro Barreto, Ricardo Sierra, Homenaje al maestro Miguel Emiro, Armando Contreras, etc. Montería, Ayapel, San Carlos, Mi Sahagún, Mi Manguelito, San Pelayo, El Ratón, El Gavilán Garrapatero, El Pájaro, El Conejo Pelao, El Toro Negro, El Pescado, El Sapo Viejo*” (p. 8).

En este caso se trabajarán la semióticas literaria y social de aquella categorización, desde los porros *El toro negro, El toro Balay, El Candela, El Arrancatetas, Herederos del toro bravo, Con la garrocha en la mano, El mantero y El centauro*. Se han delimitado dos conjuntos de análisis desde los cuales se revisará cómo los porros producen y asientan o, en ciertos casos, contestan y problematizan las matrices de poder dominante que se expusieron en el primer capítulo. El primero corresponde a los cinco porros que cantan a los toros célebres de la región<sup>6</sup>. Desde una hermenéutica comparativa se tejerán puentes entre campos simbólicos, se rastrearán las funciones de ciertas estrategias literarias (como el modelado del héroe épico o la elegía) para entrever la incidencia de estas canciones en su contexto enunciativo. Estos porros reproducen y justifican narrativamente el poder ganadero hegemónico. El segundo corresponde a los porros que están focalizados desde los contrincantes del toro<sup>7</sup>, garrocheros y manteros, para entender

---

<sup>6</sup> *El toro negro, El toro Balay, El Candela, El Arrancatetas y Herederos del toro bravo.*

<sup>7</sup> *Con la garrocha en la mano, El mantero y El centauro.*

cómo son contestados los significados y voluntades de los sectores dominantes, trastocando desde sus mismas herramientas la voluntad de poder que encarna el toro como puesta en escena de la autoridad hacendada. Todo considerando las implicaciones de cantar desde el porro, práctica cultural fundacional para las configuraciones regionales del Sinú y las sabanas.

### **3.1. Toros y ganaderos: la consagración épica del poder**

El toro es el emblema central de la corraleja. En el primer capítulo se hizo énfasis en su importancia dentro de los usos simbólicos del ganado para los grandes propietarios, no solo por su capacidad de entretenimiento y alivianamiento de las tensiones sociales sino por los significados que sobre él se intersecan. Retomando a Hernández (2013), “este animal encarna el poder del ganadero puesto en escena, y asimismo, es la muestra de su poder territorial” (p. 151). Los toros han sido el tema de una larga tradición de porros y son los grandes protagonistas del *corpus* seleccionado. El tratamiento que se le da en las canciones parte de diferentes matrices simbólicas en las que el animal opera de uno u otro modo dependiendo de las agendas del enunciador.

*El toro Balay* es un porro elegíaco, que canta la muerte de uno de los más célebres toros de la región. Pero es una elegía gloriosa: el Balay está estructurado como un héroe épico. El porro comienza con una caracterización de atributos físicos del animal, a la manera de los epítetos homéricos, que en la tradición de la epopeya constituían apelativos que alternaban o acompañaban el nombre del personaje virtuoso. Aquí son presentados con texturas locales: “era ligero como un rayo”, “criollo cacho encontrao”, “valiente de color bayo”, “de criolla raza”. El cantaor lo presenta como una especie única, valiente, virtuosa y ágil. También se acentúa su experiencia en el ruedo: es un “toro muy rejugao”, es decir, habilidoso en su terreno, que ha sido manteado y jugado en muchas plazas. Es bautizado como el Balay por su criador, Don Arturo Cumplido, por el color de su pelaje, “bayo” —una suerte de mezcla entre pelos negros y amarillentos, considerada la tonalidad más clara entre los castaños—. Y, como los más temibles héroes de la tradición épica, rastreables en poemas como la *Iliada*, *El cantar de Roldán* o *La Araucana*, el Balay causa horror y admiración entre los participantes de la fiesta. Aun así, en medio de su resplandor es un canto triste. El quejido repetido y prolongado por una voz afligida en el coro, “Ay, ay, ayayay”, no solo da cuenta del dolor que se siente en la comunidad por su

partida sino del pavor de quienes, en el ruedo, están a punto de ser embestidos por él: “Ay, ay, ayayay, ¡viene el toro bayo! / Ay, ay, ayayay, ¡pa’ la corraleja, compa! / Ahí viene el Balay, monten sus caballos / Ay, ay, ayayay, córtele una oreja, compa”. Las únicas reacciones posibles de manteros y garrocheros frente a su potencia son la huida o la consecución de la gloria con el corte de oreja.

Después, el porro sigue elaborando su contorno heroico enunciando sus hazañas en las plazas más famosas de Bolívar, Córdoba y Sucre: Turbaco, Sincé, Cereté y, sobre todo, Sincelejo, “su propio patio”, durante las fiestas del 20 de enero. Pero su propio criador vaticina el sino fúnebre sobre su animal: “El que es valiente nunca llega a viejo”. El tópico del héroe que muere joven ha atravesado las epopeyas y los relatos de guerra: arriesgar la vida por el ímpetu valeroso para ganar un nombre inmortal que será cantado a lo largo de la historia. Así, el Balay muere en Carrillo, un corregimiento de Córdoba en las jurisdicciones de San Pelayo. Victorioso en las corralejas más egregias, muere en una celebración menor. Para el cantaor, en su lamento, es inexplicable y doloroso que haya muerto de ese modo, en medio de una yunción de extremos (la escena de su muerte y la exaltación de su lugar nacimiento) en la última estrofa: “¡Se murió el Balay! ¡En tierra cordobesa! / ¡Y quedó su cuerpo / tendido en la arena, compa! / ¡Él nació en la hacienda / de Santa Teresa / Dice Arturo Cumplido / de una raza buena, compa!”.

Aunque su muerte en Carrillo detona el dolor, no es la razón estructural del grosor trágico de la elegía. El personaje que, a veces obliterado en medio del protagonismo del toro, subyace a la gloria del Balay es Don Arturo Cumplido, un poderoso ganadero sinuano. No solo es quien lo bautiza sino quien lo ha criado en su hacienda, la Santa Teresa. La canción insiste en dar cuenta de ese espacio del origen: la filiación del toro con una hacienda y un ganadero; de ahí su “raza buena” y su “guapura”. El arquetipo del ganadero como un buen padre, como un patriarca generoso, no solo se ve en la donación del toro para el entretenimiento del pueblo sino en la crianza misma del animal que, más que un producto simbólico de la economía pecuaria, aparece como un hijo virtuoso del propietario. Para que sean efectivos el vigor y la tenacidad del toro debe estar enunciado aquel que lo hizo posible y el terruño en el que fue criado y entrenado.

Esta estructura permanece en los demás porros protagonizados por toros. *El Candela* también está modelado sobre ese horizonte: la salida del toro a la corraleja, la exaltación de sus virtudes, de su raza y la excitación por su aparición en el ruedo —en medio de lo cual se hacen apologías de su tierra de proveniencia, de sus dueños y de su hacienda—. El toro Candela es “un

criollo sabanero / de esos de vieja estirpe”. El linaje del animal es impecable y “su casta es buena”. En medio de la llegada del público, el cantautor lo presenta como una rareza, como una criatura de admiración: “Mucha gente ha venido de otras partes a conocer / los hermanos Cumplido dispuestos a complacer / al público querido que solo ha venido a ver / ver jugar el Candela que Momil lo vio crecer”. Los propietarios de la bestia, los hermanos Cumplido Mendoza, prestigiosos ganaderos de Córdoba, aparecen de nuevo como patriarcas generosos, dispuestos a divertir al pueblo y hacerse un nombre a través de su toro. En este porro, las mejores reses “vienen de La Juliana / la tierra del Candela / y de los toros bravos”. La Juliana es la hacienda de los Cumplido, la que vio nacer al excelso toro; Momil, el municipio cordobés en el cual fue criado.

La fama y la gloria que persiguen los hermanos Cumplido se canaliza a través del Candela. No es el toro quien recibe los aplausos después del espectáculo, sino ellos: “Los hermanos Cumplido dueños de una condición / de salir aplaudidos en cada presentación / El público entendido que así expresa su emoción / Ya son reconocidos con gran fama en la región”. El Candela, el “toro preferido”, se vuelve “un mito” en medio de la euforia popular, que lo espera con pañuelos blancos, gritando en coro. Como en *El toro Balay*, se elabora un catálogo de sus hazañas en diferentes pueblos: Sincelejo y Cotorra, que “han visto jugar ese criollo”; Arjona y San Pelayo, “testigos de su bravura”, y Sincé y Sabanalarga, donde “vivieron ya esa locura”. El porro culmina con la expectativa por su presentación más reciente en Betulia, donde “se va a formá’ la bulla” para que nadie dude de su casta y de su fiereza.

El recurso es repetido, de manera más evidente, en *Herederos del toro bravo*, donde el compositor, Roberto Castilla, reconoce que “En la fiesta brava hay ganaderos que brillan / con sus toros bravos”. La exposición del pueblo de origen, la hacienda en la que se crió, su dueño y la dinastía ganadera de los Barguil —otra importante familia hacendada sinuana— es más detallada. El pueblo, Cereté, aparece como una próspera tierra de reses y algodón: “Cereté es la tierra del toro bravo”, “Cereté, capital del oro blanco / Linda tierra bañada por el caño Bugre”, “Tierra algodонера y del toro bravo”. Allí nace Milad José Barguil, criador y dueño de los animales y la hacienda San Antonio. “Los toros barguileros vienen de la hacienda San Antonio / descendientes del Melcocha, de su abuelo, padre y tío / joven Milad José, ganadero, sigue el patrimonio / con los toros barguileros”. De allí, de los propietarios de la hacienda, proviene el patronímico que se le imprime a los toros en la canción: “toros barguileros”, que son “conocidos

por su bravío”. El porro va trazando paralelamente los árboles familiares del joven Milad José y de los toros triunfadores (aquí no es solo uno, sino toda una gloriosa “raza” taurina): Boris, su padre, y Milad, su tío, aparecen junto al ancestro de las criaturas, El Melcocha, que fue también un aclamado toro de corralejas.

Los recuerdos de las condiciones genésicas, tanto familiares como territoriales de los animales y de sus dueños, ocurre en pleno festejo. *Herederos del toro bravo* canta en pleno espacio enunciativo: “La plaza se engalana con este porro / Y en el ruedo torear los capoteros”. Además, se dibuja el ambiente del corral: palcos en los que suenan las bandas de música, tocando dos porros tradicionales —*El hombre libre* y *Palo e’ corraleja*— y gente que “goza bailando y guapirreando”. Todo antes del despliegue del marcador oral, la exaltación festiva del cantaor, para interpelar el espacio en el que está siendo interpretado: “¡Y que suene un porro, se prendió la fiesta!”.

En la misma línea, *El toro negro* continúa la ecuación textual por medio de la cual se enaltece a la criatura y luego, de manera directa y jubilosa, se pone de manifiesto al ganadero al cual pertenece y su hacienda de origen. El porro canta con alegría el comienzo una corraleja, en apenas una escena que se repite con el foco alternado entre los manteros y los cumbiamberos: “Ya salió el toro negro / a la corraleja / salieron los manteros / a hacerle la faena” y “Ya salió el toro negro / a la corraleja / y ya los cumbiamberos / prendieron las velas”. La única información adicional está dada en el tercer estribillo: “¡Son de Tolemaida / son de Juancho Perna!”. Tolemaida era la ganadería de Juan Perna, ubicada allende el golfo de Morrosquillo, heredada luego por sus hijos. Del mismo modo es exaltado Aníbal Monterrosa, otro ganadero, en *El Arrancatetas*: “Y Aníbal Monterrosa que tiene un toro, / que se respeta / y que hace la fiesta” (aunque en este caso no se enuncia el terruño de proveniencia del animal). La leyenda más difundida afirma que su nombre proviene de un suceso memorable entre el toro y una banderillera veterana:

Carmen, una experimentada mujer en el arte de banderillar toros desde una carretilla, salió al ruedo a colocarle las banderillas y fue corneada por el feroz animal que “le dejó la teta pegada de un pellejito”, y fue llevada a Sahagún al hospital, en ese lugar se encontraba Armando Contreras un reconocido compositor, a quien se le quedó grabado ese episodio. (Magangué Hoy y sus Regiones, 2016)

El porro presenta al animal en su tozudez; luego, despliega una interjección emotiva para enardecer los ánimos del festejo en la expectativa previa a su salida (“¡Ay, guepajé! / Ábranle la puerta / ¡Ay, guepajé! / Al Arrancatetas”). Finalmente, narra una corta escena de la faena: la interpelación al grupo de manteros para que salven a Rivaldo, un garrochero que fue tumbado de su caballo en una embestida. El vigor y la contundencia del toro son condensados en ese cuadro: la impotencia del garrochero, la urgencia de su defensa, el caballo herido. Incluso desde sus marcadores orales la canción construye la tensión en la arena, pues el “¡Ay, guepajé!” opera como emoción festiva y, al tiempo, como grito de nerviosismo expectante desde el cual se palpa el terror frente al Arrancatetas —a la manera de la huida inminente de los ‘espontáneos’ en *El toro Balay*—.

El espanto frente al poder del héroe glorioso, la reconstrucción de sus condiciones de proveniencia divina y los epítetos que exaltan sus virtudes físicas y su ingenio son dispositivos textuales propios de los modelos épicos. La épica ha sido un registro discursivo fundacional desde los poemas homéricos. A través de ella se han narrado los símbolos colectivos y los pasados excelsos para glorificar y asentar una comunidad (como en *La Eneida* de Virgilio, canto fundacional de Roma, o *El cantar de Roldán*, epopeya alegórica para el destino colectivo de la emergente Francia medieval). En su estudio de las *Elegías de varones ilustres de Indias*, Luis Fernando Restrepo (1999) detecta los usos ideológicamente interesados que Juan de Castellanos hace del registro épico para narrar los orígenes de los encomenderos del Nuevo Reino de Granada, considerando cómo el proyecto nacional (que acá sería regional) hegemónico “narrativiza el pasado para producir su origen y justificar su soberanía” (p. 19). Desde allí puede entenderse que el interés por apropiar dispositivos retóricos de las épicas, en ciertos contextos localizados, no es un mero capricho estético sino un acto político. Mucho menos es fortuito el uso de aquellas estrategias en el porro, género que se ha esgrimido como bandera de la identidad regional y sobre el cual ha sido entramada la capacidad instauradora de los símbolos comunes en las matrices de poder del Sinú y las sabanas.

Como analiza David Quint (1989) en *Epic and Empire*, la complicidad entre los sectores privilegiados del orden social y los cantos épicos ha sido estructural: “Epic draws an equation between power and narrative” (p. 27). Esa ecuación es trazada desde múltiples aristas de los textos. El ángulo principal es el de la admiración del toro y su construcción narrativa como un héroe glorioso. El repertorio taurino en los porros que se han comentado está modelado con

ciertos recursos que contribuyen a erigirlos como personajes valerosos, excelsos y temibles en el espectáculo. El espanto inmediato del enemigo frente a la imponentia del héroe, tópico que se ha forjado desde la imagen horrorizada de los troyanos frente a Odiseo, Áyax o Aquiles en la *Iliada*, se replica en las reacciones de los ‘espontáneos’ de cara al toro. Sus nombres dan cuenta de hazañas memorables, como la del Arrancatetas. Son descritos con epítetos particulares, “ligero como un rayo”. También están soportados desde sus patronímicos: los “toros barguileros”. Así, el reconocimiento de los linajes y su origen territorial es especialmente importante, no solo para investir al toro de un pasado memorable y poderoso, sino para conseguir el principal objetivo: consagrar el nombre del ganadero y sus propiedades. Las revisiones de las epopeyas clásicas han acentuado el hecho de que los héroes no portan un destino individual. “El héroe de la epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos, se ha considerado como una característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad” (Lukács, 1971, p. 70). La suerte y las imágenes fundadoras de la colectividad están depositadas en el destino del héroe que aquí, cabe insistir, es el toro.

En este caso, la colectividad puede ser leída desde dos lugares: la comunidad política imaginada que ha sido revisada anteriormente y que quiere sedimentarse simbólicamente y emocionalmente (el toro como alegoría de la colectividad sinuano-sabanera) o, más ajustado a los objetivos de los porros en sus contextos particulares, una colectividad localizada en su genealogía y en su terruño (el toro como encarnación del propietario, su dinastía y su hacienda). Esto último permite comprender la urgencia por nombrar a los ganaderos y las propiedades que hacen posible el vigor y la fuerza de estos animales excepcionales: Don Arturo en Santa Teresa, Juancho Perna en Tolemaida, los hermanos Cumplido en La Juliana, Milad José Barguil en San Antonio —también las ganaderías Arroyo Negro y Los Positos de su abuelo y su tío— y Aníbal Monterrosa. La justificación narrativa de una razón imperial desde la exaltación heroica (Restrepo, 1999) es adaptada en el contexto del Caribe sabanero como una justificación lírica de un orden social: el de los grandes propietarios encarnados en sus toros.

Ahora, más que en las imágenes de los héroes, Quint (1989) y Restrepo (1999) se concentran en la importancia de la construcción estratégica de la alteridad en la épica, las imágenes del vencido, del enemigo a derrotar, desde las cuales se construye a un *otro* que sirve como justificación de las intervenciones del poder dominante. Esta estrategia no es tan evidente en los porros, a pesar de que los manteros y garrocheros, contrincantes del toro, aparecen como

conjuntos homogéneos, si no invisibles (con la excepción de la escena trágica de Rivaldo). Se habían apuntado en el primer capítulo los sentidos sacrificiales de la corraleja que, en la gramática trastocada del ruedo costeño, requería de la muerte de los individuos que entraban a entretener en la arena para ser “exitosa” —a diferencia de las corridas ibéricas, en las cuales se espera la muerte del animal—. Vale recordar esa sentencia popular recuperada por Goyeneche (2016): “sin muertos no hay corraleja”. Asimismo, el pulso anímico de los asistentes decepcionados por el bajo número de muertos en los testimonios que recoge Santana Vega (1986): si no hay sangre, hay decepción generalizada; si la hay, “los toros estuvieron buenos” (p. 51). De este modo, lo que subyace a la bravura y al vigor de los toros alabados y enaltecidos es la muerte de los ‘muchachos’, una realidad que está obliterada de los cinco porros taurinos trabajados. Si han sobrevivido a tantas faenas en pueblos sucesivos, frente a los mejores contrincantes, es porque han matado. El júbilo del público (“La fiesta se engalana / la alegría se despeja”, “un toro / que se respeta / y que hace la fiesta”, “la gente goza bailando y guapirreando”), que parece ser apenas un telón de fondo del espectáculo, tiene también connotaciones fúnebres. Una “buena corraleja” tiene una alta cuota de muertos. Para consumir su fama, la bestia debe derrotar a sus oponentes. Pero esto no está enunciado.

De igual manera, sobre el toro se han articulado sentidos que provienen de numerosas tradiciones mitológicas y que, apropiadas desde las especificidades de la economía sinuano-sabanera y su función en la corraleja, han configurado espesas tramas simbólicas que lo han colocado en un lugar privilegiado de la cultura regional. Chevalier (1986), en su *Diccionario de los símbolos*, expone cómo el toro ha evocado permanentemente una idea de potencia y de fogosidad irresistible, un sentido de masculinidad impetuosa y de ferocidad creadora. Mitos como el del laberinto y el Minotauro también lo han erigido como símbolo de terror y muerte. “En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia. Son animales consagrados a Poseidón, dios de los océanos y de las tempestades, a Dionisos, dios de la virilidad fecunda” (p. 1001). Esos dos campos simbólicos, violencia y fertilidad, han permanecido aun en el contexto del Caribe sabanero: el toro en la corraleja está suelto, indómito, embiste sin tregua, es tempestuoso e incontrolable, pero en la hacienda es el encargado de preñar a las vacas, es quien fertiliza y multiplica las reses —también a la manera de Zeus transfigurado en el toro blanco que seduce y rapta a Europa—. Como afirma Chevalier

(1986) acerca de sus funciones en las culturas indomediterráneas, la del toro es una “fecundidad infatigable y anárquica” (p. 1001).

En esta medida, la fiereza de los toros bravos está espectacularizada a través de un despliegue de violencia aterradora de cara a quienes participan de la fiesta (habitantes de los pueblos, trabajadores, campesinos). Esto es especialmente relevante si se considera, como se ha venido tejiendo, que el ganadero está encarnado en el cuerpo del animal. Su poder se pone en escena y es cantado con alabanza. Esto se potencia aún más si se consideran los sentidos de esta criatura como símbolo. El propietario de la hacienda no solo aparece como el único sujeto capaz de encauzar al toro —animal indómito, fogoso, de violencia desencadenada— sino de *criarlo* y *producirlo*. Adicionalmente, es quien dispone de su fecundidad, con los valores asociados a la virilidad, la “machera” y la potencia generadora: el ganado es el producto del que depende su hegemonía económica y que justifica los amplios terrenos de la hacienda, como representación privilegiada del poder masculino en una sociedad patriarcal y dinástica como la sabanera.

El porro, con todo lo anterior, además de haber operado como registro fundacional en los procesos de delimitación autónoma de Córdoba y Sucre, funciona como una fijación poética de la autoridad. Solo hasta que el toro y su propietario son objeto de una canción es que se fija su nombre —de allí también la articulación con herramientas literarias de las épicas y sus héroes—. Ser protagonista de un porro permite la adherencia discursiva de su poder económico y territorial. La idea de la inmortalidad y la fama perenne en la música, de la mano de la imaginación comunitaria que desde allí se ha reforzado, han llevado a su importancia simbólica. Incluso a favores negociados entre grandes propietarios y compositores: muchos porros son pagados por los ganaderos. A cambio de hacerse un lugar glorioso en los horizontes simbólicos de la región, las élites hacendadas retribuyen favores políticos o económicos. Esto es más evidente en la *performance* de las canciones (que se pierde en muchos casos en los porros grabados), en los cuales se interpela, durante una sección instrumental, a ciertos personajes: amigos del cantaor, músicos célebres, políticos influyentes, sujetos poderosos, etc. Aparecen, por ejemplo, como apóstrofes del tipo “Doctor Inis Amador Paternina, nos vemos el 20 de enero en Sincelejo” y “María Fernanda y María Margarita, ¡puro castillismo!” en *Herederos del toro bravo*, o “¡Doctor Carlos Cumplido! ¡Y Edwin Cumplido Mendoza!” en *El Candela*.

### **3.2. Garrocheros y manteros: las tretas del débil**

Ahora bien, no en todos los casos las estrategias y registros discursivos que median las textualidades en el porro han sido usados para configurar y acentuar las matrices de poder dominante de la región. Algunas composiciones han desafiado y puesto en cuestión estos marcos hegemónicos del género con los cuales se han imaginado los héroes populares de la comunidad. Si el conjunto anterior enfocaba a los toros y sus propietarios como los protagonistas excelsos de la fiesta y, por extensión, del orden comunal mediado por la tenencia de la tierra, este grupo de porros interviene esas representaciones enfocándose en su contraparte: los manteros y garrocheros. Ese conjunto de participantes, como se ha revisado, no aparece enunciado en los porros taurinos o solo lo hace desde el pánico y la derrota. *Con la garrocha en la mano*, *El Centauro* y *El mantero* no solo comparten temáticamente el espacio enunciativo de la corraleja sino un reenfoque protagónico hacia los subalternos de esos esquemas productivos de las jerarquías sinuano-sabaneras: trabajadores desfavorecidos y empobrecidos desde las reglas productivas y de acumulación diferencial en la hacienda. Estos porros pueden ser leídos como *tretas del débil*, categoría desde la cual Josefina Ludmer (1985) ha analizado las intervenciones y agenciamientos de sujetos que, en las relaciones de poder de sus contextos, han permanecido en posiciones de subordinación y marginalidad pero que, desde ellos, intervienen los sentidos que se han instaurado desde el poder dominante. En estos porros se explorarán dos tretas, o artificios de resignificación, desde los cuales ocurre esa agencia: la inversión heroica y el romance.

#### ***3.2.1. La inversión heroica: del propietario al héroe popular***

En los porros anteriores, las estrategias épicas para la construcción del héroe se dirigían a erigir a los toros como los personajes más valerosos y temibles de la región como refuerzo del poder de sus dueños. *Con la garrocha en la mano* y *El Centauro* invierten la ecuación y, desde esos mismos recursos, convierten a los ‘muchachos’ en el ruedo en los verdaderos sujetos de admiración. El primero rememora una escena de una recordada tarde de corralejas en 1937. “En el año 37 salió a la plaza un torito / Se topó con Manuelito y se fueron a las manos”. Manuelito, el ‘Centauro’, fue un garrochero sinceano que se hizo famoso por su desempeño impecable en las corridas del pueblo. Se le recuerda subido en su caballo ‘bayo’ encarando los más bravos

animales. Su contrincante en este caso es un bravo toro que es exaltado antes de la contienda: “era de hierro” y “de Antero” o “de acero”<sup>8</sup>, condiciones desde las cuales se “acreditaba su raza”. Sin embargo, en este porro tiene lugar una inversión: el reconocimiento de la potencia del toro no pretende alabarlo a él ni a su criador, sino que opera como dispositivo retórico para hacer más importante y heroica su derrota; a pesar del vigor de la bestia, “ganó el garrochero / dando la vuelta a la plaza”. La estrategia de engrandecer al enemigo para que su derrota sea más significativa para el héroe ha sido propia de ciertos poemas épicos como *La Araucana* de Ercilla. El héroe, en este caso el garrochero, logra una hazaña casi imposible: vencer a un toro bravo, férreo y de raza buena.

Esto se extiende en una de las estrofas a otros grandes garrocheros de la región que probablemente participaron en las mismas corridas que Manuelito: Tiburcio Barrio, “un valiente” y ‘Chu’ Hernández, “un veterano”. Todos, populares competidores en numerosas corralejas en los años treinta y cuarenta, son retratados “debajo de los campanos que sombreaban al poniente”, marca lírica del espacio enunciativo —recurso constante, como se ha notado, en todos los porros de corraleja—. Allí “jugaban ganado de gloria”. Luego, para acentuar el vigor de esos toros que fueron vencidos, se le imprimen los patronímicos: ganado “espinosero”, de los Espinosa, y “pineano”:

Y qué decir de los ajiceros Barrosos PINEANOS, toros que haciendo decoro a los años 30, es decir, a los años del olvido, dejaron en alto la fama de una ganadería que pastaba en SAN BARTOLO, en los alrededores de Playones comunales de Punta de Blanco, Rincón del Hobbo a Punta Nueva, explayándose hasta las tierras pantanosas de Rivera, paisaje toruno, civilizado por el espíritu arisco, indómito y trabajador de Don NARCISO PINEDA ACOSTA. (Navarro, 2005)

El reto y la transgresión son, de este modo, directos. El garrochero “pulseaba tardes de gloria / con la garrocha en la mano” y fue capaz de derrotar animales de la talla de toros casi indestructibles (“de hierro” y de raza “acreditada”) de haciendas tan poderosas como la de Don Narciso Pineda. La proeza cantada convierte a Manuelito en leyenda y, por extensión, a sus compañeros Tiburcio y ‘Chu’. Este hilo es continuado también en *El Centauro*. Allí se evoca a

---

<sup>8</sup> La característica es variada dependiendo del intérprete; en la primera se reconocería su lugar de proveniencia, San Antero, y en la segunda se le atribuiría otro epíteto físico.

un garrochero de la misma época en la que ocurren los hechos de *Con la garrocha en la mano*: los años de “La Marquesita”, hacienda del mismo Narciso Pineda. Las primeras líneas del porro inauguran un tiempo mítico, una edad dorada temible en la que habita el héroe popular que lo protagoniza: el ‘Centauro’ Quintero. Son tiempos “del espanto, del estero / del tigre de la montaña”, de “los criollos playoneros”, de “la sabana infinita”. La acumulación culmina con “la fe en el santo Cristo” antes de la presentación espléndida del garrochero: “un varón de Caimito / que heredó toda esa fuerza”, es decir, la fuerza de la sabana, de Cristo, de los animales salvajes y de los mismos toros de su tierra. Era “el niño consentido / en todas las corralejas”. La composición lo narra como una rareza, un sujeto único en su tiempo que termina “protagonizando un mito / con la garrocha en la diestra”.

Como *El toro Balay*, este porro también está modelado como una elegía heroica. El coro canta y anticipa la resolución trágica de la narración: “Quintero / ya no te pongas a llorar / Quintero / herido está tu corazón”. Pero la glorificación, así como en los porros taurinos, posterga el duelo. El cantaor hace un catálogo de hazañas memorables del héroe: su desempeño en las fiestas del Dulce Nombre en Sincelejo, en San Marcos y San Benito donde se hace su “fama buena”. Allí se le adjudican los epítetos con características que lo alzan casi como un personaje sobrehumano: “Dicen que eso no era un hombre / sino la cola de un rayo / cuando montado a caballo / se le enfrentaba a los toros”. Su monumentalización se cierra con el testimonio de vista de sus victorias en El Socorro, Cereté y Planeta Rica a través del pulso anímico de los espectadores.

La construcción estratégica del enemigo para consagrar el valor de Quintero ocurre desde la escena del caimán, a la manera de las clásicas pruebas del héroe para confirmar su valor. El paisaje sinuano, ilustrado por las tortugas que “deslumbraban la sabana”, es interrumpido por “un mocho caimán muy bravo”. El miedo que produce el animal, también agresivo e indómito, se ensambla con sus instintos asesinos. El porro narra cómo “se tragó a un barquetero”, retomando los sentidos de voracidad se han tramado sobre el cocodrilo (Chevalier, 1986). Sobre este episodio pueden aventurarse dos horizontes interpretativos. En el primero, sería un episodio referencial en el que el enfrentamiento fue, de manera literal, con un caimán que, aún con su potencia, “llevó clavo de Quintero”. El narrador, contando aquel hecho asombroso y casi inverosímil, intenta adjudicarse credibilidad cuando insiste en que se “lo dijo Nando Iriate”, testigo directo que es capaz de sostener su historia a como dé lugar: “y que me trague la tierra / si

esas son mentiras mías”. En el segundo, la escena es una metáfora de una corraleja y la criatura es un toro transfigurado poéticamente en caimán, que se presenta ya no solo como un símbolo de vigor, violencia y fertilidad sino de muerte y devoración. El cocodrilo es una de las criaturas más temidas de los manglares y ríos de la región; el toro, de la fiesta en corraleja. Se imbricarían dos significados de dos criaturas para ilustrarlo como un enemigo monstruoso que Quintero fue capaz de derrotar: un animal feroz y mortuorio, en el que se sobreponen los sentidos temibles del toro y el caimán, y que es vencido por el héroe. Nando Iriarte, la otra voz recuperada por el cantaor, lo narra con detalle: “le hizo miga todo el cuero / a ese pobre cocodrilo / y en un ala, sano guía, / lo llevó hasta Rompeguerra”.

El ambiente mítico de esos “tiempos de antes”, de la “época de los abuelos”, se caracteriza también como un tiempo rural, antes de la civilización: “cuando retumbaba el hacha / abriendo caminos nuevos / y se trillaban los cerros / pa’ llegar a Sincelajo”. Este tiempo quieto de la edad dorada en el cual se inscriben las acciones de la canción, también permea el ámbito musical. El único símbolo no es Quintero, sino también la Banda 8 de Septiembre de Sincé. “Tiempos de sabor a pueblo / trompetas y cornetines / de aquel gran Marcial Martínez / de Homero Zolá y Romero”. Estos nombres aluden a músicos, compositores y personajes populares del municipio. No solo eran los intérpretes tradicionales del porro que los nombra sino la banda más famosa del pueblo, cuyas interpretaciones los convirtieron en invencibles ganadores de todos los concursos: “un 20 de enero / En el concurso de bandas / Le quitaron la esperanza / A todos los contrincantes”.

Las bandas de música, como en los porros taurinos, son los medios privilegiados en el Sinú y las sabanas para fijar la gloria de héroes; en este caso, no de los grandes ganaderos ni sus animales sino de personajes populares. De allí la insistencia del coro en que Quintero no se aflija en su muerte. “Si enero / te dio todo en la capital”, le dicen, “Septiembre / Toda la gloria bajo el sol”. El coro consuela al garrochero prometiendo que, así como él logró hacerse su fama con las proezas en las fiestas del Dulce Nombre de Sincelajo, la Banda 8 de Septiembre consagrará su nombre y su gloria eternamente en sus porros y fandangos. La canción culmina revelando la causa de su muerte: una cornada. Habiendo sobrevivido a “la peste loca” y a tantos toros (“el castaño como el melao / el tordillo como el plateao”), quedó tendido en la plaza por una embestida funesta. Aun así, como la banda anuncia constantemente, con su muerte se consagra su heroísmo: “La historia está escrita / y será por siempre tu fama, / Quintero”.

### 3.2.2. *El romance trágico o cómo desafiar las prohibiciones del deseo*

Si los porros anteriores aventuran su transgresión a través de un desplazamiento protagónico de los propietarios a los ‘muchachos’ en el ruedo, *El mantero* la emprende desde otra vía. El porro está estructurado desde un registro discursivo poco frecuente en el marco del género y que se trastoca con el épico: el romance trágico. Ninguno de los otros porros que componen este *corpus* hace visible la pasión amorosa, tampoco personajes femeninos o alguna narración que se salga de los límites del enfrentamiento taurino (toros/ganaderos contra garrocheros/manteros). Este, por el contrario, narra una historia de amor: la de un joven mantero con la hija de un ganadero poderoso. La escena inaugural dibuja una suerte de *locus amoenus* expectante previo al espectáculo: “La tarde era muy bella / estaba el sol radiante / palcos engalanados / ya todo iba a empezar”. La fiesta está teñida de los tonos religiosos que suele adquirir en muchos pueblos; celebrada el “día de la Patrona”, es ofrecida como medio de honrar a la santa del pueblo (Turabay, 1995).

En este marco, el ganadero rico que brinda la corrida “lanzaba dinero al ruedo / a quien manteara su toro”. Ya se había analizado este gesto de generosidad como un medio para dar cuenta de su poder adquisitivo. El toro de esta historia, a diferencia de las representaciones de los demás animales que se han analizado, es presentado como un “asesino toro criollo”. Su rabia no es ilustrada como un valor heroico sino como muestra de un carácter desaforado y terrible — tanto, que nadie salía a mantearlo esa tarde por el terror que producía, lo cual acentuaba su cólera—. Solo “un muchacho / lleno de brío / que por los tragos se encopetó” es capaz de salir a encararlo. El joven, desde la arena, ofrece el animal a la hija del ganadero y le dedica su presentación. El destino de la bestia es anticipado (“a muchas plazas jamás iría”) con antelación a la sorpresa que genera el mantero por la “buena faena” que le hace. Su gran desempeño desata una enorme ovación de los asistentes al son de *María Barilla*.

El valor del mantero y su célebre proeza con el toro bravo desatan el romance. En una sociedad altamente estratificada, en la cual la marca de clase está incluso inscrita en la distribución espacial de la corraleja (como se revisó en el primer capítulo), el amor entre sujetos de diferentes capas sociales es censurado. En la región, el deseo está restringido y se le prohíbe circular cuando no opera dentro de un espacio social homogéneo o cuando no funciona, en las

clases altas hacendadas, como modo de perpetuar los privilegios. Son frecuentes, incluso, los matrimonios arreglados entre familias para preservar los apellidos distinguidos en ciertos municipios. La pasión erótica entre grupos socialmente desemejantes es juzgada y, en muchos casos, castigada. El “romance” y el “idilio” que nacen entre el mantero y la hija del ganadero entra a desafiar esos esquemas. Aún más cuando excede el espacio privado y se inscribe en la voz pública: “fue muy comentado / por aquella región”. Todos saben de aquel romance y lo enjuician a través de una voz colectiva, como se enuncia al final de la estrofa: “Cómo una niña rica y educada al estilo / se fija en un muchacho, llamado del montón”.

La incomodidad que produce el romance emerge de una imbricación de la pasión amorosa y las políticas de la estructura social. El deseo no está confinado en el ámbito de lo privado, sino que está atravesado e interviene las relaciones de poder desde las cuales están ensamblados los órdenes sociales. En este caso particular, el modelo económico produce la marca de clase que configura los estratos de lo rico y lo pobre, la alta sociedad y los sectores populares (polos desde los que habla también la canción); desde allí se instaura la prohibición. A la niña “rica y educada” no se le permite consumir su amor con el muchacho “sencillo” y “del montón”. Aun así, el mantero desafía abiertamente el veto. No solo encomienda públicamente su hazaña a la hija del ganadero, sino que derrota al toro (encarnación simbólica de la autoridad del propietario) en el espacio privilegiado donde su poder está puesto en escena: la corraleja. El romance es originado en una afrenta directa hacia el ganadero. La gravedad de la transgresión se vuelve insoportable para el padre. Su disgusto por el mantero y sus impedimentos no son suficientes para frenar la relación. Por eso se insinúa que debe acudir a otras fuerzas: “una maldición” desde la cual pretende acabar con la vida del joven.

El tópico del amor prohibido, que data de una larga tradición literaria, es apropiado en el contexto sinuano-sabanero para intervenir las matrices discursivas dominantes. En él, lo irrefrenable del deseo entre los dos amantes hace que se encuentre siempre la vía para superar los impedimentos (aquí, las jerarquías de clase). Por esta razón, detener ese cauce solo es posible con una resolución: la muerte de uno de los amantes. En *El mantero*, el padre dispone el escenario funesto: “En otra plaza el ganadero echó / un toro negro que encontró matrero / Dicen que al diablo se lo encomendó / pa’ que acabara con aquel mantero”. La muerte es encarnada en un toro negro, maldito y confiado al diablo. El ganadero lo envía a jugar en una corraleja a la que asiste el joven cuando ya no puede soportar, como figura de autoridad, vulnerados sus privilegios

con el amor desobediente entre él y su hija. “Y se cumplieron bien sus deseos / porque esa tarde el toro salió / y de una cornada mató al mantero”.

La muerte del muchacho por los designios funestos del padre acaba con la pasión amorosa. En la última estrofa solo queda el duelo, la desesperación y la locura en la enamorada (“La bella niña se enloqueció / gritaba en su desespero”). La resolución trágica del amor culmina con las imprecaciones de la muchacha a su padre, que varían en las dos versiones conocidas del porro. En la primera, la hija del ganadero grita a su padre “Acabaste con mi amor / Ahí te dejo tu dinero / Mataste mi corazón”; en la segunda, el narrador dice: “Gritaba triste mi amor / Al pie de los cubileros / Mataste mi corazón”. En ambos casos, de la tristeza y el dolor de la joven emerge un reclamo desesperado al padre y se presenta la muerte del amado como una muerte propia. Al asesinar al mantero, asesinó el corazón de su hija. En la primera variación, el juicio sobre el padre y su poder es más directo: su dinero es insignificante si el enamorado está ausente. El *pathos*, uno de los componentes centrales de las estructuras trágicas, incita a una identificación dolorosa con el héroe. En la mirada aristotélica, la gravedad de la historia debe mover a compasión y temor. En este caso, la compasión con el mantero y, luego, con la hija del ganadero permite cuestionar las acciones del padre —y, por extensión, las del privilegio hacendado— desde las cuales se imposibilita la consumación del amor. Ese *pathos* deriva en una remoción dolorosa de los marcos de autoridad: en sus efectos, el romance trágico permite cuestionar las condiciones desde las cuales el desafío a las prohibiciones sociales del deseo conlleva la muerte.

## CONSIDERACIONES FINALES

Las rutas para seguir tejiendo la relación entre las matrices de poder regional y el porro en el valle y las sabanas del Sinú siguen abiertas. Este trabajo se concentró apenas en una preocupación con respecto a esas tensiones: el modo como, desde el orden social sustentado en la economía ganadera y el esquema monopólico de tenencia de la tierra, se erigió el porro como dispositivo de anclaje comunitario en la fundación —a mediados del siglo XX— de dos departamentos nuevos en el territorio colombiano: Córdoba y Sucre. Para ello se reconstruyeron las condiciones históricas, geográficas y económicas desde las cuales se ha mantenido vigente la hacienda como modo de propiedad de la tierra, las jerarquías sociales que desde ella se instauraron y los universos de contestación simbólica a aquel orden.

Siguiendo las consideraciones de Foucault (1992) y Vich y Zabala (2004) para el análisis discursivo y de los actos de habla, se reconstruyó también el espacio enunciativo en el que el porro emerge e interviene, producto directo de la hacienda ganadera: la fiesta en corraleja. Así, una vez instalado el marco contextual, se analizaron las tramas discursivas desde las cuales el porro fue construido como dispositivo portador de una identidad sinuano-sabanera. Lo anterior como estrategia de un cierto grupo para la consecución de la legitimidad emocional en la génesis de aquella comunidad regional imaginada (Anderson, 1993) para la ganancia de beneficios políticos y económicos. Por último, considerando los porros como actos de habla localizados, se leyeron las incidencias diferenciales de canciones particulares en esos entramados de poder. Mientras unas están estructuradas desde estrategias literarias que, mitificando al toro y enalteciendo a su dueño, refuerzan y celebran la hegemonía ganadera, otras la desafían invirtiendo el foco protagónico, resignificando al héroe y cuestionando el privilegio hacendado.

Este itinerario investigativo ha desplegado, más que respuestas concluyentes, interrogantes múltiples sobre varios problemas que no dejarán de ser cruciales para la comprensión de la vida social y las prácticas culturales en contextos específicos. El primero tiene que ver con las categorías amplias que preocupan a las ciencias humanas como la cultura, el poder o la identidad. En las discusiones actuales parece evidente su puesta en crisis o el desplazamiento hacia nociones menos monolíticas, más procesuales, plurales y localizadas como *prácticas culturales*, *relaciones de poder* o *procesos de identificación* (desde propuestas teóricas como las de Foucault (1992) o Hall (1995) y sus posteriores asedios desde el pensamiento

latinoamericano o los estudios literarios y culturales poscoloniales). No obstante, muchos de los enunciados públicos con respecto a ello, como los revisados acerca de “una identidad sinuano-sabanera” o a “una cultura sucreña o cordobesa”, siguen perpetuando aquellas imágenes estáticas y uniformes de los procesos de producción de las subjetividades o las negociaciones entre las manifestaciones culturales y las instancias del poder dominante. De allí continúan ideas como que el porro es una marca indeleble de la sinuanidad, un producto puro de la cultura sabanera o que un “verdadero sucreño” o un “verdadero cordobés” deben conocerlo y abrazarlo. Acaso de allí derive el hecho de que son pocos quienes se atreven a cuestionar su grosor emocional y de que el porro sea el aire menos revisado en las investigaciones sobre música tropical (todavía es considerado por muchos un producto menor, una variación local de géneros más visibles como la cumbia). Las relaciones de poder, a diferencia de como aún se sugiere en muchos documentos sobre la región, no son unidireccionales: aquí se han visto sus múltiples tensiones, contestaciones y resistencias desde diversos lugares de las estructuras sociales aun allí donde sus distancias parecen más irreconciliables.

De igual modo y en contravía de muchos presupuestos con respecto a la oralidad y a las músicas populares, el porro no es necesariamente una práctica discursiva contra-canónica ni disidente con respecto a las ideologías hegemónicas. La música, en sus negociaciones múltiples con respecto al poder (Averill, 1997), muchas veces sirve como vehículo para perpetuar los privilegios de cierto sector de la estructura social local. Aun así, allí donde las jerarquías parecen más firmes y la estratificación parece más sólida, el poder siempre está siendo negociado (como se vio en las apreciaciones de Ocampo (2007) sobre las dinámicas al interior de la hacienda o en los flujos disidentes en la misma corraleja y sus contrarrepresentaciones en porros como *El centauro*, *El mantero* o *Con la garrocha en la mano*). La música establece relaciones ambiguas y complejas con respecto a sus espacios enunciativos y los regímenes representacionales por los cuales circula. En el contexto fundacional de Córdoba o Sucre, por ejemplo, fue usado estratégicamente para generar la narrativa regional que justificó su autonomía administrativa y su construcción como comunidades identitarias ‘autónomas’. Porro y corraleja se sumaron al repertorio de artefactos culturales que permitieron la emergencia de dos nuevas subjetividades: el cordobés y el sucreño.

De allí se desliza otra pregunta: ¿de qué maneras diferentes han sido pensadas esas identidades regionales por fuera de los marcos analizados en este trabajo? Hacer evidentes los

complejos procesos de constitución de las narrativas identitarias abre las posibilidades de mirar más allá de sus horizontes hacia otros modos de habitar el territorio, otros modos de leer los símbolos fundacionales y nuevas maneras de apropiarse de las prácticas culturales. Si se ha imaginado la comunidad desde ciertos parámetros, también hay que preguntarse por aquellos que quedan por fuera, como se apuntó al final del segundo capítulo. Y, sobre todo, buscar vías para hacer visibles esas imaginaciones periféricas que minan o redistribuyen el relato sobre el cual han sido fundados los departamentos. Una vez dibujado el gran mapa del poder regional y sus mitos genésicos, hay que mirar sus grietas para reivindicar maneras diferentes de articularse sobre el mundo, descentrar los pilares de una hegemonía interpretativa que pretende una imagen estática y monolítica de la identidad.

Una tarea por realizar, en esta línea, sería la revisión de porros con ejes temáticos diferentes a la fiesta en corraleja. Muchos son autorreferenciales (*Los sabores del porro* o *Que hable el porro*, por ejemplo) o son celebraciones de sus lugares de origen (*Carmen de Bolívar*, *Mi vieja Barranquilla*, *Corozal y Sincelejo*, *Fiesta en Turbaco*, etc.). ¿Cómo operarían estos en el marco de las políticas de identidad del valle y las sabanas del Sinú? ¿Cómo se relacionan con la sedimentación o desestabilización de ciertas representaciones de la imaginación de aquella comunidad regional? ¿Qué otras instancias de negociación del poder hay fuera de la plaza de toros? Otra tarea sería la revisión de las apropiaciones particulares de estos grandes discursos fundacionales. Aquí se puso el foco en los trazados discursivos dominantes, en las estructuras narrativas sobre las cuales se soportan las subjetividades ideales de la región. Pero como los sujetos no son pasivos frente a las estructuras en las que se mueven, no puede asumirse una aceptación transparente de aquellas narrativas regionales que han devenido hegemónicas. Para ello podría seguirse la línea analítica de Michel de Certeau (2000), en sintonía con cierta tradición de los estudios de recepción, desde la cual se señala la urgencia por volcar la imagen de los usuarios —en este caso, escuchas, cantaores, bailarines o lectores— como conjuntos homogéneos y pasivos hacia un acercamiento plural a sus *tácticas* frente a las economías culturales dominantes, es decir, los modos como los consumidores se apropian, intervienen y reinterpretan los enunciados que reciben:

La presencia y la circulación de una representación (...) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los

practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización. (p. XLIII)

De esta manera, las representaciones que circulan desde el porro en sus usos como vehículo instaurador de símbolos locales no son aceptadas o abrazadas directamente y de la misma manera por los distintos habitantes de los municipios, ciudades y corregimientos del Sinú y las sabanas. Viendo las narrativas secundarias que son articuladas por los ciudadanos de la región, y desde sus niveles de aceptación o rechazo de los grandes relatos regionales, podrían insinuarse los grados de efectividad y sedimentación de esos discursos. La instauración simbólica nunca es directa ni homogénea (mucho menos en un territorio tan amplio como un departamento) a pesar de que las diversidades internas sean obliteradas de las estructuras narrativas para la cohesión colectiva. De nuevo, como afirma Hall (1995), la pretensión de esos relatos de identidad comunal es la de coser las diferencias en una imagen aparente de unidad.

Una perspectiva desde los estudios literarios permite reconocer las estrategias desde las cuales gana cuerpo esa costura homogeneizante. No solo porque desde sus herramientas se pueden reconocer los mecanismos mediante los cuales se narran y asientan los discursos —en este caso, sobre la imbricación entre el género y la consolidación de una nueva identidad regional— sino porque enfoques como el análisis hermenéutico comparado permiten tejer y hacer evidentes las complicidades entre los registros discursivos desde los que hablan las canciones y las voluntades de poder o resistencia que las atraviesan. De los tejidos disciplinares que exige un objeto anfíbio como el porro por las múltiples funciones que puede cumplir, los estudios literarios iluminan y singularizan los modos particulares como las textualidades que transitan las canciones hacen sentido, forman campos simbólicos e inciden en el asentamiento o contestación de las imaginaciones hegemónicas. De esta manera, es posible ver cómo opera la construcción de los héroes regionales, el pasado y los símbolos compartidos en casos particulares. Aquí, por ejemplo, el análisis de la épica y el romance trágico permite comprender cómo se sedimentan las representaciones que perpetúan los privilegios hacendados o sus cuestionamientos desde sectores marginales de la estructura social.

Adicionalmente, en diálogo con otras herramientas provenientes de los estudios en comunicación, la historia, la antropología y los estudios musicales fue posible reconstruir el

suelo en el que esos enunciados circulan, sus condiciones de posibilidad y los modos como pudieron llegar a ganar legitimidad. Todo en una trayectoria que parte desde la instauración de la ganadería en el territorio (explorando los modos de organización de la propiedad en los cuales se inscriben las dinámicas del trabajo y la interacción social del Caribe sabanero) y desemboca en el nacimiento y cristalización de la corraleja en su papel crucial para la delimitación del porro: sus mitos de origen, su estructura rítmica, sus temas y su formato instrumental. Estos últimos elementos leídos desde las disputas narrativas que hay en torno al pueblo originario del género, sus primeros intérpretes, sus figuras fundacionales y las leyendas populares que se trenzan alrededor de él. Desde allí se hicieron evidentes los procesos a partir de los cuales comenzó su naturalización en la conciencia cultural e identitaria de la región.

A pesar de los sentidos que se iluminan desde este diálogo disciplinario, también hay evidentes limitaciones en este estudio. La primera es la escasez documental que hay sobre el porro y su historia. Los trabajos de folcloristas y compositores de la región, quienes se han esforzado por estudiar e intentar trazar sus condiciones de origen, se han tejido desde ciertos mitos, intuiciones y testimonios elegidos arbitrariamente que hablan más de sus agendas en la estructuración del relato (como se vio en el segundo capítulo teniendo a White (2003) como filtro teórico) que de rigurosos trabajos de archivo o de recopilación testimonial. Precisamente por eso el enfoque exige un contraste entre tramas narrativas más que un cotejo de versiones, también en los documentos sobre su incorporación al repertorio cultural sinuano-sabanero. Para seguir engrosando ese problema, habría que acercarse aún más extensamente a los diferentes registros (periódicos locales, testimonios orales, videos, canciones, novelas, etc.) desde los cuales se podría reconocer el cerco cultural que erigió al porro como un género exclusivo del Sinú y como un marcador de identidad comunitario presuntamente indeleble.

Además de lo anterior, son una limitación las dificultades metodológicas para acercarse a las particularidades musicales del porro. Aun no siendo el foco de análisis en este trabajo, poner en diálogo los entramados discursivos con las especificidades rítmicas, melódicas e instrumentales del aire dejaría ver otros significados que no son considerados en un análisis textual. Esto permitiría, además, acercarse a los porros que son solamente instrumentales para ver qué ocurre con ellos en el marco de las relaciones de poder e identidad de la región. Una línea interesante y pertinente es la que ha seguido Hernández Salgar (2016) en su revisión de la construcción de los mitos sobre las músicas populares colombianas a raíz de los significados

emocionales que, desde la misma composición musical, se le han atribuido a ciertos géneros (la melancolía a la música centroandina, la alegría a la música costeña) en los marcos de la política y el poder nacional. Esto abre nuevas rutas para poder continuar explorando la pregunta por las tensiones entre los actos de habla, la música, las prácticas comunicativas y las estructuras sociales.

También, desde otras perspectivas actuales, podría revisarse lo que ocurre con el porro ya no inscrito exclusivamente en el territorio sinuano-sabanero sino en sus negociaciones con la globalización musical, la *world music* y los circuitos de circulación internacional desde los cuales están ocurriendo importantes cambios en la mirada hacia la música tropical colombiana. ¿Cómo se negocia la tradición y el cambio en las músicas locales a raíz de los parámetros del capitalismo global y la apropiación de ciertas músicas caribeñas en mercados transnacionales? ¿Cómo cambian también los significados y las matrices de poder negociadas cuando no solo es el modelo ganadero o la fiesta en corraleja los que enmarcan el espacio enunciativo del porro sino otros circuitos y contextos, incluso lejos de los lugares de producción original? Preguntas como estas pueden orientar nuevas reflexiones.

Además de este horizonte, hay otros que pueden nutrir el problema desde ángulos que aquí no fueron tratados. En la serie de funciones desde las que opera el porro también están las funciones como guía para el baile y como práctica corporal. El fandango —un festejo complementario a la fiesta en corraleja— y los bailes que acompañan las interpretaciones de las bandas de viento han sido centrales en la imaginación comunitaria de Sucre y Córdoba. Estos también han sido exaltados como prácticas culturales marcadoras de identidad en la región. ¿Cómo dialogan los cuerpos con las interpretaciones musicales? ¿Qué otros significados se mueven en los festejos colectivos y cómo entran en contacto con las textualidades que atraviesan los porros? Así como el discurso y la música establecen relaciones ambiguas con los esquemas de poder y de propiedad, ¿cómo se interactúa con ellos desde el movimiento y las prácticas corporales? El baile ha sido una actividad paralela a las corridas y a las interpretaciones musicales. Habría que preguntarse si también este ha sido apropiado y producido de cierto modo para robustecer una imaginación colectiva o si también ha sido reterritorializado y desplazado en direcciones contrahegemónicas por voluntades tácticas de los sujetos.

Para terminar, quiero anotar unas reflexiones sobre cuestiones que atraviesan este ejercicio investigativo. En primer lugar, que hacer evidentes las condiciones de posibilidad de las

prácticas discursivas, sobre todo aquellas que inciden directamente en la configuración de nuestras posiciones de sujeto, es un ejercicio político. Desde allí se pueden remover las bases desde las cuales se ejercen poderes simbólicos que, como se ha visto aquí, están atados directamente a modelos económicos, territorios y jerarquías sociales. En segundo lugar, que sí pueden pensarse nuevos espacios de producción de sentido en el marco de las batallas semióticas (Castro-Gómez, 2009) en las que se disputan los valores culturales y las subjetividades. Las imaginaciones que han devenido hegemónicas (como la que fundamentó la creación de Córdoba desde la utilización estratégica del porro en tanto dispositivo de anclaje comunitario) parecen colonizar todos los modos de relacionarse con ciertas prácticas culturales, al tiempo que naturalizan sus asociaciones con un único modo de ser en el mundo; desde ellas, además, se han fijado significados estables sobre la música o la identidad regional que disimulan su condición de construcciones arbitrarias de sujetos localizados históricamente en unos privilegios y con unas voluntades particulares. Pero siempre hay imaginaciones otras que entrañan nuevas maneras de habitar el mundo y el mapa cultural. Delinear esas negociaciones del poder permite abrir espacios de acción.

En últimas, la preocupación es por cómo imaginar mundos posibles que, reconociendo las condiciones materiales en las cuales están anclados, las redistribuyan. Como se ha visto en el contexto del Caribe sabanero, el porro puede cuestionar, incluso, los significados que soportan su núcleo enunciativo, la fiesta en corraleja, desde los espacios de circulación que esta produce. A pesar de que la celebración taurina es uno de los dominios culturales más sedimentados en la vida social sinuano-sabanera como puesta en escena directa del poder hacendado, el porro puede cantar desde registros que remueven los marcos simbólicos que encarnan sus estrategias de regulación social. Ni los manteros ni los que se ubican en la parte baja de los palcos ni, aun, los músicos son sujetos pasivos frente a aquellos despliegues de autoridad. Una vez más, las tretas del débil: la agencia no proviene siempre desde afuera de la estructura sino en su seno, desde el lugar que esta asigna como presuntamente subordinado y periférico (Ludmer, 1985). Precisamente allí es donde se sacuden de manera más efectiva los significados dominantes. Por último, que la música y las prácticas discursivas no son apenas vehículos o representaciones suplementarias que calcarían el orden social sino el terreno mismo donde ocurren las luchas de poder y se disputan los símbolos que han dado cuerpo a esos esquemas de autoridad. Cantar es un acto político. También lo es asediar sus narrativas y reconocer las condiciones de posibilidad

y los lugares de producción y circulación de esos discursos para, al enrarecerlos o trastocarlos (Foucault, 1992), poner de manifiesto que ningún relato sobre el mundo es transparente. Y que, así como el porro en el valle y las sabanas del Sinú, todo acto de habla y toda práctica enunciativa produce e interviene el mundo común que habitamos.

## TRANSCRIPCIONES

### El toro Balay

*Compositor: Julio Fontalvo*

*Interpretado por Pedro Salcedo y su Orquesta*

Había un toro muy ‘rejugao’  
Era ligero como un rayo  
Dicen que como ese ya no lo hay  
Era criollo cacho ‘encontrao’  
Y valiente de color bayo  
Por eso Don Arturo le puso el Balay

Había un toro muy ‘rejugao’  
Era ligero como un rayo  
Dicen que como ese ya no lo hay  
Era criollo cacho ‘encontrao’  
Y valiente de color bayo  
Por eso Don Arturo lo puso el Balay

Ay, ay, ayayay, ¡viene el toro bayo!  
Ay, ay, ayayay, ¡pa’ la corraleja, compa!  
Ahí viene el Balay, monten sus caballos  
Ay, ay, ayayay, córtele una oreja, compa

Como el Balay era tan guapo  
Eso decía Arturo Cumplido  
“El que es valiente nunca llega a viejo”  
También lo jugaron en Turbaco  
Y hasta [pues] se lució en su propio patio  
El 20 de enero en Sincelejo

Era un toro de criolla raza  
Muy natural de la sabana  
Era un animalito muy sencillo  
Había recorrido varias plazas  
La de Sincé y la cereteana  
Pero lo mataron en Carrillo

¡Se murió el Balay! ¡En tierra cordobesa!  
¡Y quedó su cuerpo / tendido en la arena, compa!  
¡Él nació en la hacienda / de Santa Teresa  
Dice Arturo Cumplido / de una raza buena, compa!

### **El toro negro**

*Compositor: Danuil Montes  
Interpretado por Peyo Torres y su Orquesta*

Ya salió el toro negro  
a la corraleja  
Salieron los manteros [toreros]  
a hacerle la faena

Ya salió el toro negro  
a la corraleja  
Salieron los manteros [toreros]  
a hacerle la faena

¡Son de Tolemaida  
son de Juancho Perna!  
¡Son de Tolemaida  
son de Juancho Perna!

Salieron los toreros  
de la corraleja  
Y ya los cambiaderos  
prendieron las velas

Ya salió el toro negro  
a la corraleja  
Y ya los cambiaderos  
prendieron las velas

¡Son de Tolemaida  
son de Juancho Perna!  
¡Son de Tolemaida  
son de Juancho Perna!

## El candela

*Compositor: Alberto Velilla  
Interpretado por la Banda Perla de la Sabana*

Un criollo sabanero  
De esos de vieja estirpe  
Salió a la corraleja  
Se alistan los toreros  
El pueblo a divertirse  
Van a jugá al Candela

Mucha gente ha venido de otras partes a conocer  
Los hermanos Cumplido dispuestos a complacer  
Al público querido que solo ha venido a ver  
Ver jugar el Candela que Momil lo vio crecer

Va el bravo toro al ruedo  
La plaza se despeja  
Siempre será el primero  
En to'as las corralejas  
Torero y garrocheros  
Van a llevá el Candela

[Ay, ay, ay, ay, el Candela corría con la perla de la sabana, de Corozal]

La fiesta se engalana  
La alegría se despeja  
En los aficionados  
Viene de La Juliana  
La tierra del Candela  
Y de los toros bravos

Los hermanos Cumplido dueños de una condición  
De salir aplaudidos en cada presentación  
El público entendido que así expresa su emoción  
Ya son reconocidos con gran fama en la región

Adonde van los Cumplido  
Se llevan al Candela  
El toro preferido  
De la afición entera  
Y ya ha marcado un mito  
En todas las corralejas

Último día de toros  
Ondean pañuelos blancos  
La gente así lo espera  
Todos gritan en coro  
Emoción en los palcos  
Ya va a salí' el Candela

En muchas corralejas se ha subido ese buen toro  
Sincelejo y Cotorra han visto jugar ese criollo  
Arjona y San Pelayo testigos de su bravura  
Sincé y Sabanalarga vivieron ya esa locura

Pa' que no quede duda  
De su casta que es buena  
Se va a formá' la bulla  
Dentro'e la corraleja  
Porque este año en Betulia  
Se va a jugá' el Candela

### **El Arrancatetas**

*Compositor: Armando Contreras  
Interpretado por la Orquesta La Máxima de Mañungo*

Y Aníbal Monterrosa que tiene un toro, / que se respeta  
y que hace la fiesta,  
y ese toro lo llaman famosamente, / en todas las plazas  
El Arrancatetas

¡Ay, guepajé!  
Ábranle la puerta  
¡Ay, guepajé!  
Al Arrancatetas

¡Ay, guepajé!  
Ábranle la puerta  
¡Ay, guepajé!  
Al Arrancatetas

¡Ay!, al pobre Rivaldo lo tiró al suelo, hirió al caballo,  
salgan los toreros, pa' que defiendan al garrochero

### **Herederos del toro bravo**

*Compositor: Roberto Castilla*

*Interpretado por la Banda Ecos de la Candelaria de Cereté*

En la fiesta brava hay ganaderos que brillan  
Con sus toros bravos, dice Roberto Castilla  
En la fiesta brava hay ganaderos que brillan  
Con sus toros bravos, dice Roberto Castilla

Cereté es la tierra del toro bravo  
Desde Miguel García hasta los barguileros  
La plaza se engalana con este porro  
Y en el ruedo tolean los capoteros

En los palcos suenan todas las bandas  
“El hombre libre” y “Palo e' corraleja”  
La gente goza bailando y guapirreando  
¡Y que suene un porro, se prendió la fiesta!

Y ya la plaza está llena de aficionados  
A presenciar y a ver los toros barguileros  
Esta tradición no debiera de acabar  
Sino que lo digan todos sus herederos  
(x2)

Los toros barguileros vienen de la hacienda San Antonio  
Descendientes del Melcocha, de su abuelo, padre y tío  
joven Milad José, ganadero, sigue el patrimonio  
Con los toros barguileros conocidos por su bravío

En Cereté, capital del oro blanco

Linda tierra bañada por el caño Bugre  
Nació Milad José con mucho encanto  
Apoyando su fiesta pa' que el pueblo goce

Se unen ganadería Arroyo Negro y Los Positos  
De su padre Boris y Milad, su tío,  
Su hijo y su sobrino con sus toros bravos  
Con raza y codicia el triunfo lo ha logrado

Cereté es la tierra del toro bravo  
Sigue siendo capital del oro blanco  
Y por eso yo le canto con agrado  
Tierra algodonera y del toro bravo

### **Con la garrocha en la mano**

*Compositor: Leonardo Gamarra  
Interpretado por la Banda Juvenil de Chochó*

En el año 37 salió a la plaza un torito  
Se topó con Manuelito y se fueron a las manos

En el año 37 salió a la plaza un torito  
Se topó con Manuelito y se fueron a las manos

Era de hierro y de [Antero]/[acero]  
Que acreditaba su raza  
Pero ganó el garrochero  
Dándole vuelta a la plaza

Debajo de los campanos que sombreaban al poniente  
Tiburcio Barrio, un valiente; 'Chu' Hernández, un veterano  
Debajo de los campanos que sombreaban al poniente  
Tiburcio Barrio, un valiente; 'Chu' Hernández, un veterano

Jugaban ganado de gloria  
Espinoseo y pineano

Pulseando tardes de gloria  
Con la garrocha en la mano

## **El mantero**

*Compositor: Devaloy Acuña  
Interpretado por Germán Carreño y su Orquesta*

La tarde era muy bella  
Estaba el sol radiante  
Palcos engalanados  
Ya todo iba a empezar

Fiestas en corraleja  
Herencia de mi costa  
El día de la Patrona  
Había que celebrar

Pensar que aquel ganadero  
Orgullosa (de tesoros)/(e' sus tesoros)  
Lanzaba dinero al ruedo  
Al que manteara su toro

El asesino, un toro criollo  
Que a muchas plazas jamás iría  
Llegó esa tarde rabioso y solo  
Porque a mantearlo nadie salía

Pero un muchacho  
Lleno de brío  
Que con los tragos se (confesó)/(encopetó)  
Y a la hija del ganadero  
El bravo toro se lo brindó

Buena faena le hizo  
Que al público enardeció  
(A tocá)/(Y al son de) un porro bonito  
María Barilla se oyó

De allí nació un romance  
de allí nació un idilio  
Que todos comentaron  
Por aquella región

Cómo una niña rica y educada al estilo  
(Se fija en un muchacho llamado del montón)/(Y un joven muy sencillo y amador del folclor)

(Y es que)/(Porque) hubo una maldición  
Por parte del ganadero  
No gustaba del mantero  
Él impedía aquel amor

En otra plaza el ganadero echó  
Un toro negro que encontró matrero  
Dicen que al diablo se lo encomendó  
Pa' que acabara con aquel mantero

Y se cumplieron bien sus deseos  
Porque esa tarde el toro salió  
Y de una cornada mató al mantero  
La bella niña se enloqueció

Gritaba en su desespero:  
("Acabaste con mi amor  
Ahí te dejo tu dinero  
Mataste mi corazón")  
/(Gritaba triste mi amor  
Al pie de los cubileros  
"Mataste mi corazón")

### **El centauro**

*Compositor: Leonardo Gamarra  
Interpretado por la Banda Juvenil de Chochó*

Tiempos de "La Marquesita"  
De los criollos playoneros  
Del espanto, del estero

Del tigre de la montaña  
De la sabana infinita  
De la fe en el santo Cristo  
Y de un varón de Caimito  
Que heredó toda esa fuerza  
Siendo el niño consentido  
En todas las corralejas  
Protagonizando un mito  
Con la garrocha en la diestra

Quintero  
Ya no te pongas a llorar  
Quintero  
Herido está tu corazón

Si enero  
Te dio todo en la capital  
Septiembre  
Toda la gloria bajo el sol

De San Marcos a San Benito  
Como en el 20 de enero  
La fama buena de Quintero  
En fiestas del Dulce Nombre  
Dicen que eso no era un hombre  
Sino la cola de un rayo  
Cuanto montado a caballo  
Se le enfrentaba a los toros  
Y eso yo lo vi, mi amigo,  
En las fiestas de El Socorro,  
Cereté y Planeta Rica  
En el yuyo y la sonrisa

Quintero  
Ya no te pongas a llorar  
Quintero  
Herido está tu corazón

Si enero  
Te dio todo en la capital

Septiembre

Toda la gloria bajo el sol

En el paso las tortugas  
Deslumbraban la sabana  
Un mocho caimán muy bravo  
Que se tragó a un barquetero  
Llevó clavo de Quintero  
Me lo dijo Nando Iriarte  
“No tengo cómo contarte  
Pero de eso fui testigo  
Le hizo miga todo el cuero  
A ese pobre cocodrilo  
Y en un ala, sano guía,  
Lo llevó hasta Rompeguerra  
Y que me trague la tierra  
Si esas son mentiras mías”

Tiempos de sabor a pueblo  
Trompetas y cornetines  
De aquel gran Marcial Martínez  
De Homero Zolá y Romero  
Cuando en un 20 de enero  
En el concurso de bandas  
Le quitaron la esperanza  
A todos los contrincantes  
Y esos eran tiempos de antes  
Época de los abuelos  
Cuando retumbaba el hacha  
Abriendo caminos nuevos  
Y se trillaban los cerros  
Pa' llegar a Sincelejo

Quintero

Ya no te pongas a llorar

Quintero

Herido está tu corazón

Si enero

Te dio todo en la capital

Septiembre

Toda la gloria bajo el sol

Ni la peste loca acabó

Lo que el toro a ti te quitó

El castaño como el melao

El tordillo como el plateao

Él quedó en la plaza (octava)

Por una cornada

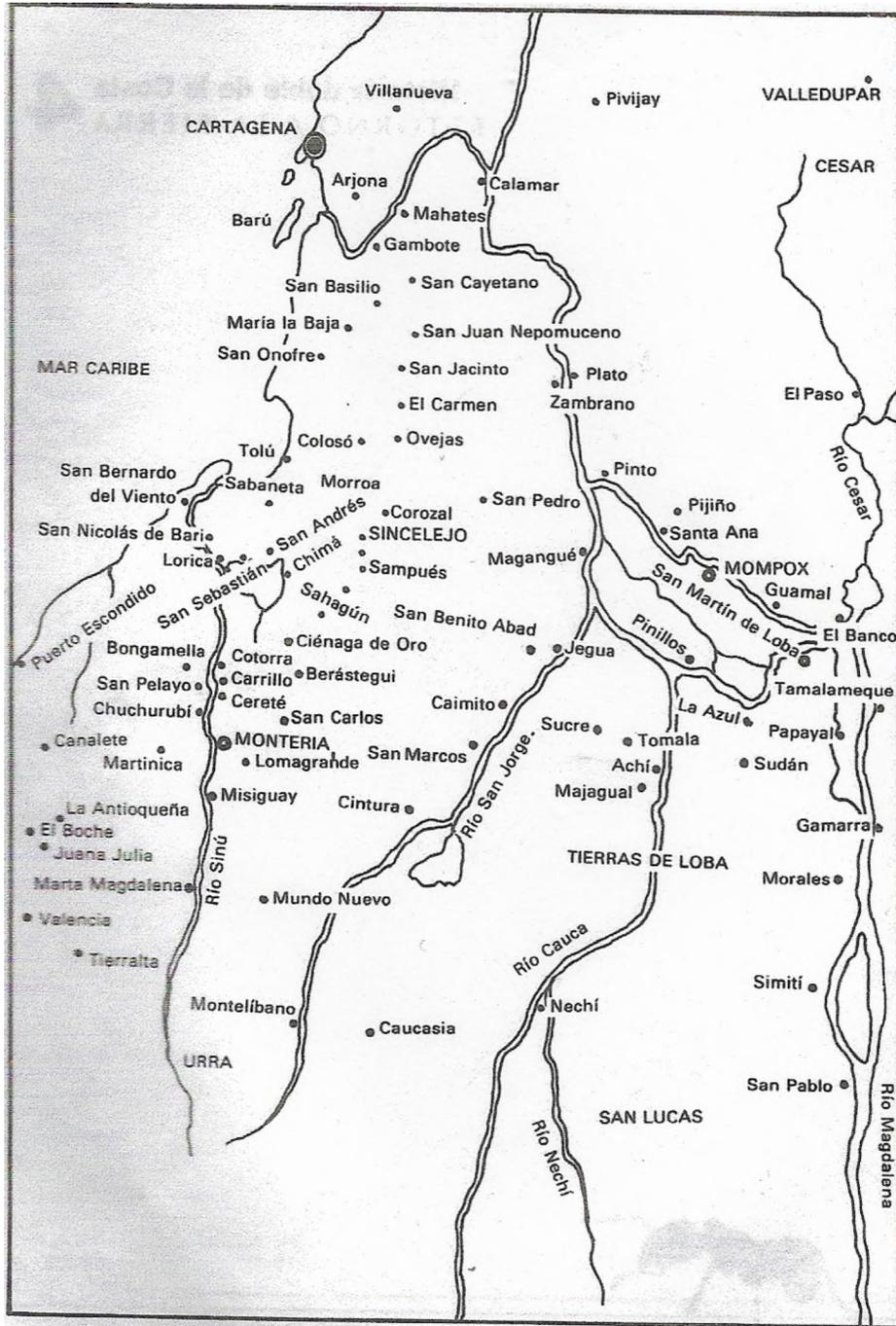
La historia está escrita

Y será por siempre tu fama,

Quintero.

## ANEXOS

Figura 1. Mapa del Sinú y las sabanas, trazado por Orlando Fals Borda (2002), con la ubicación de los lugares mencionados en el texto.



Fuente: Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa* (Vol. 4: Retorno a la tierra). Bogotá: El Áncora.







Figura 5. Portada de la segunda sección de *Sábado*, donde se traza el mapa de Córdoba con respecto a Bolívar y se fraguan sus nuevas fronteras.

Directores  
**J. V. COMBARIZA**  
(José María)

Gerente  
**L. GARCÍA B.**

Sub-Gerente  
**GUILERMO DE VES**

**ESCHARDIA**

# Sábado

2

SECCION

## El Departamento de Córdoba

**ANTONIO MAYABO**

Representa Bolívar al congreso, pero presentó a la cámara el proyecto de ley sobre el departamento de Córdoba, el cual fue sancionado el pasado mes de agosto. Firmado por el senador que preside la cámara.

Gilberto Moreno llegó a Montevideo a estudiar un reparto de la zona occidental, a la que pertenecen la correspondiente, en marzo para recibir informes al respecto de ley por medio de la cual se crea el departamento de Córdoba. Desde el momento en que se dio a conocer, las otras frías. Y Gilberto Moreno, que como buen legislador, no se tiene miedo a viajar, recorrió sus partes las partes del río de San Jorge, a ver de qué se trataba. Con un cierto sentido de la realidad, y con un espíritu de observación, previendo los problemas que se presentarían, se le ocurrió una idea: dividir el departamento de Córdoba en dos departamentos: uno con Montevideo, San Juan, y San Carlos, y otro con San Juan, San Carlos, y San Marcos (con el río de San Jorge).

—¿Qué tal el río y el San Jorge?

—Pertenecen y abundancia.

—¿Allá dicen que el río tiene poca agua?

—Sí, pero en invierno se inundan las zonas bajas, por lo que las aguas corren con bastante fuerza.

—¿Entonces, la posesión será favorable al proyecto?

—Entonces, favorable.

—¿Allí anda el departamento de Córdoba en el congreso?

—Sí, pero como BAHADO es un período, tiene que informar sobre las cosas de actualidad, y nadie puede negar que "Córdoba" está hoy sobre el tapete. Cuando los redactores de este semanario llegaron al río se oyeron hablar de otra cosa. Por eso, además de nuestras críticas sobre ganadería, agricultura, y demás problemas económicos y sociales de la región, debemos hacer una crítica sobre la que aspira a ser el proyecto de departamento de Córdoba.

Por un lado del mapa del departamento de Bolívar, cruzada su línea oriental, corre estructura el Río Grande de la Magdalena, desde Castigalia hasta Calamar. Recibe, poco más o menos en la mitad de este recorrido, el Río Cauca, que viene ya enriquecido con las aguas del San Jorge, otro gran río que se junta en un valle de gran riqueza. Por el occidente, se abre el valle del río de San Juan, que se junta al corriente en el valle extremadamente fértil de la actual comarca bolívarica, va el río Sinú, lento, bien canalizado, con un aire sereno y civilizado de europeo. El valle del Sinú está rodeado del resto del departamento de Bolívar por una serranía, sobre cuyo lomo dominan casi treinta ciudades de Bolívar, en el "divorcio" de los valles del Cauca y del San Jorge. Más allá, ya en el "brazo" de la Magdalena, se encuentra el río Sinú, que se junta a la extensa comarca llamada de las Salinas de Bolívar. Todo este territorio es extraordinariamente fértil.

**"Colombia tiene 18 departamentos: Valle capital Cali, Cauca capital Quibdó, Córdoba capital Montería". — Fundamentos jurídicos, sociales y administrativos del proyecto de departamento**

El departamento de Córdoba, con respecto al departamento de Bolívar, se traza el mapa de Córdoba con respecto a Bolívar y se fraguan sus nuevas fronteras.

•• CORDOBA Y BOLIVAR ••



Se muestra la división territorial del actual departamento de Bolívar, el cual comprende el Departamento de Córdoba, Bolívar y Guajará con 612 000 habitantes, 28 000 kilómetros cuadrados y una renta anual de \$ 2 000 000. Córdoba, por su parte, tendrá 333 000 habitantes, 18 000 kilómetros cuadrados y una renta mínima anual de \$ 1 100 000.

Francisco Moreno, gobernador de Bolívar, presentó al congreso el proyecto de ley sobre el departamento de Córdoba, el cual fue sancionado el pasado mes de agosto. Firmado por el senador que preside la cámara.

Gilberto Moreno llegó a Montevideo a estudiar un reparto de la zona occidental, a la que pertenecen la correspondiente, en marzo para recibir informes al respecto de ley por medio de la cual se crea el departamento de Córdoba. Desde el momento en que se dio a conocer, las otras frías. Y Gilberto Moreno, que como buen legislador, no se tiene miedo a viajar, recorrió sus partes las partes del río de San Jorge, a ver de qué se trataba. Con un cierto sentido de la realidad, y con un espíritu de observación, previendo los problemas que se presentarían, se le ocurrió una idea: dividir el departamento de Córdoba en dos departamentos: uno con Montevideo, San Juan, y San Carlos, y otro con San Juan, San Carlos, y San Marcos (con el río de San Jorge).

—¿Qué tal el río y el San Jorge?

—Pertenecen y abundancia.

—¿Allá dicen que el río tiene poca agua?

—Sí, pero en invierno se inundan las zonas bajas, por lo que las aguas corren con bastante fuerza.

—¿Entonces, la posesión será favorable al proyecto?

—Entonces, favorable.

—¿Allí anda el departamento de Córdoba en el congreso?

—Sí, pero como BAHADO es un período, tiene que informar sobre las cosas de actualidad, y nadie puede negar que "Córdoba" está hoy sobre el tapete. Cuando los redactores de este semanario llegaron al río se oyeron hablar de otra cosa. Por eso, además de nuestras críticas sobre ganadería, agricultura, y demás problemas económicos y sociales de la región, debemos hacer una crítica sobre la que aspira a ser el proyecto de departamento de Córdoba.

**"Colombia tiene 18 departamentos: Valle capital Cali, Cauca capital Quibdó, Córdoba capital Montería". — Fundamentos jurídicos, sociales y administrativos del proyecto de departamento**

El departamento de Córdoba, con respecto al departamento de Bolívar, se traza el mapa de Córdoba con respecto a Bolívar y se fraguan sus nuevas fronteras.

Fuente: Semanario *Sábado*, edición del 23 de octubre de 1948.

Figura 6. Artículos sobre las necesidades viales y económicas de la región, junto a una nota sobre el jeep, considerado el vehículo insignia del departamento.

Página 10 Sabado 23 de Octubre de 1948




Pueblo de Montevideo Pueblo de Bolívar, Sector de la zona El Humoso

## El Comercio del Sinú Necesita Crédito y Vías

De reportero en Bogotá, el Presidente de la Fundación Montevideo. — El polvoroso y la letargia una dificultad comercial.

**DECLARACIONES DE SEVERO J. GARCÍA**

absoluta de estar hace diez años en Bolívar y hacer un viaje a Montevideo, sin que hasta el momento se pueda dar una fecha cierta aproximada de la época en que será dada al servicio. La Oficina Seccional de Montevideo y de Bolívar trata con esta urgencia en tal que ya llega casi a ser un hecho el haberse iniciado los trabajos, concurriendo, todos los días, a las oficinas de la Oficina Seccional de Montevideo y de Bolívar para que se les permita el uso de las vías de transporte y de las vías de comunicación que se han iniciado en el Sinú. El transporte es muy difícil en esta zona, por lo que se ha iniciado el uso de las vías de comunicación que se han iniciado en el Sinú. El transporte es muy difícil en esta zona, por lo que se ha iniciado el uso de las vías de comunicación que se han iniciado en el Sinú.

Otro de los inconvenientes con que tropiezan los comerciantes es la falta de caminos que permitan el libre tránsito de las mercancías. El río Sinú, que es el principal medio de transporte en esta zona, no está en condiciones de ser utilizado para el transporte de mercancías, por lo que se ha iniciado el uso de las vías de comunicación que se han iniciado en el Sinú.

En la última sesión de la Comisión de Fomento del Sinú, se acordó que se iniciara un estudio de factibilidad para la construcción de una vía férrea que conectara Montevideo con Bolívar. Este estudio será realizado por la Oficina Seccional de Montevideo y de Bolívar, con el fin de determinar si es viable la construcción de esta vía férrea.

El comercio del Sinú necesita crédito y vías para poder desarrollarse. Sin las vías adecuadas y el crédito necesario, el comercio en esta zona no puede avanzar. Es necesario que se tomen medidas urgentes para mejorar las condiciones de transporte y de crédito en esta zona.

## El Jeep, Vehículo del Sinú



El jeep es el vehículo más adecuado para las condiciones de la zona del Sinú. Su capacidad de tracción y su robustez lo hacen ideal para las vías polvorosas y de difícil acceso. Además, su tamaño compacto y su facilidad de mantenimiento lo convierten en un vehículo esencial para el comercio y el transporte en esta zona.

El uso del jeep ha permitido a los comerciantes del Sinú acceder a mercados más amplios y mejorar sus operaciones. Sin embargo, la falta de mantenimiento adecuado y el alto costo de las repuestos representan desafíos que deben ser abordados para maximizar el uso de este vehículo.

El jeep es el vehículo más adecuado para las condiciones de la zona del Sinú. Su capacidad de tracción y su robustez lo hacen ideal para las vías polvorosas y de difícil acceso. Además, su tamaño compacto y su facilidad de mantenimiento lo convierten en un vehículo esencial para el comercio y el transporte en esta zona.

El uso del jeep ha permitido a los comerciantes del Sinú acceder a mercados más amplios y mejorar sus operaciones. Sin embargo, la falta de mantenimiento adecuado y el alto costo de las repuestos representan desafíos que deben ser abordados para maximizar el uso de este vehículo.

Fuente: Semanario *Sábado*, edición del 23 de octubre de 1948.









## BIBLIOGRAFÍA

- Amador Soto, A. [ca. 1994]. *Cultura del porro*. Montería: Fondo Mixto de Cultura de Córdoba, Grafisinú.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Arango Alzate, O. A., Ariza Collante, J. C., Reyes Garzón, E., & Sierra González, S. A. (2007). *¿Y dónde están los profetas? Revestidos de poetas en el Alto Sinú*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Averill, G. (1997). *A Day for the Hunter, A Day for the Prey. Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro-Gómez, S. (2009). Las políticas culturales como un patrimonio de la nación. En G. Rey (Comp.), *Compendio de Políticas Culturales. Documento de discusión 2009* (pp. 494-496). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, D. F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Caracas: Fundamentos.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa* (Vol. 4: Retorno a la tierra). Bogotá: El Áncora.

Flórez-Malagón, A. G. (2008). Ganado, ¿para qué? Usos del ganado en Colombia, 1900-1950. En A. G. Flórez-Malagón (Ed.), *El poder de la carne. Historias de ganaderías en la primera mitad del siglo XX en Colombia* (pp. 118-163). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Fortich Díaz, W. (1989/1990). Bandas de música y corralejas, *Deslinde*, (7), 129-135.

\_\_\_\_\_. (1994). *Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

\_\_\_\_\_. (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México, D. F.: Siglo XXI.

García Navas, C. (2013). *Alma llanera: la construcción de una identidad regional en los corridos revolucionarios guadalupanos*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D. C., Colombia. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/9018/GarciaNavasCristina2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

García Porta, S. J. (1982). *Geografía del Departamento de Córdoba*. Medellín: Bedout.

Gómez, O. (1992). Porro. Ese canto total de amor... En L. F. Jaramillo (Ed.), *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Discos Fuentes.

González Henríquez, A. (2005). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. *Revista de Estudios Colombianos*, 27/28, 78-88.

- Goyeneche, T. (31 de agosto de 2016). Sin muertos no hay corraleja. *Vice Colombia*. Recuperado de: [http://www.vice.com/es\\_co/read/corralejas-caribe-colombia-violencia-stephen-ferry](http://www.vice.com/es_co/read/corralejas-caribe-colombia-violencia-stephen-ferry)
- Hall, S. (1995). The Question of Cultural Identity. En S. Hall, D. Held, D. Hubert, & K. Thompson, *Modernity. An Introduction to Modern Societies* (pp. 596-623). Malden, MA: Blackwell.
- Hernández Salgar, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández, A. A. (2013). La Fiesta en Corralejas: las contradicciones de un patrimonio no patrimonializable. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 28(46), 143-160. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/557/55730873008.pdf>
- Jiménez Portela, K. (2016, 27 de marzo). Porro, de La Guajira hasta el Golfo de Urabá. *El Meridiano Cultural*, p. 8.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lukács, G. (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras: Huracán.
- Magangué Hoy y sus Regiones. (2016). En *Facebook* [Página de seguidores]. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/magangue-hoy-y-sus-regiones/el-arrancateta-es-una-leyenda-an%C3%ADbal-monterrosa/1198319373546658/>

Martín-Barbero, J. (2012). De la comunicación a la cultura. Perder el “objeto” para ganar el proceso. *Signo y pensamiento*, 30(60), 76-84.

Montes Mathieu, R. & Martínez Simanca, A. (2008). El Sinú y las sabanas. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 8, 11-24. Recuperado de [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/download/505/301](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/download/505/301)

Naranjo, M. E. (1999, 3 de octubre). Semiótica del porro. *El Heraldó Dominical*, pp. 8-9.

\_\_\_\_\_. (2013). *La verdad acerca del porro*. Bogotá: Edimulticolor.

Navarro, J. H. (19 de septiembre de 2005). LOS GANADEROS DEL CACIQUE [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://corrleja.blogspot.com.co/2005/09/los-ganaderos-del-cacique.html>

Negrete, V. (1986). Juan y las corralejas. En J. A. Santana Vega, *El mundo de las corralejas* (pp. 9-11). Montería: Gráficas Corsa.

Ocampo, G. I. (2007). *La instauración de la ganadería en el Valle del Sinú la hacienda Marta Magdalena, 1881-1956*. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Paternina Noble, J. (2015). *Antecedentes y origen del porro pelayero. La realidad histórica de su génesis*. Barranquilla: D.E.I.P.

Paternina Padilla, A. (1993). *Tierra de todos*. Sincelejo: Gráficas Lealtad.

\_\_\_\_\_. (1995). *Paraíso arcádico. Historia, geografía, folclor, cultura general del Departamento de Sucre*. Sincelejo: Gráficas Lealtad.

Pérez Martínez, A. M. (12 de agosto de 2011). Su majestad el porro se tomará las vías de Sincelejo. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/monteria-y-sincelejo/local/su-majestad-el-porro-se-tomara-las-vias-de-sincelejo-37900>

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Quint, D. (1989). Epic and Empire. *Comparative Literature*, 41(1), 1-32.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

\_\_\_\_\_. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

Restrepo, L. F. (1999). *Un nuevo reino imaginado: las "Elegías de varones ilustres de Indias" de Juan de Castellanos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Santana Vega, J. A. (1986) *El mundo de las corralejas*. Montería: Gráficas Corsa.

Tolosa Muñoz, A. (1991). ¿Qué es Córdoba? *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3(11), 11-19.

Turbay, S. (1995). De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el Bajo Sinú. *Revista Colombiana de Antropología*, 32, 5-40.

Valencia Salgado, G. (1981). *El Sinú y otros cantos*. Medellín: Unicórdoba-El Túnel

\_\_\_\_\_. (1991). Festividades, instrumentos y ritmo. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3(11), 131-169.

- Valencia, I. H. (2004). Etnicidad, mestizaje y diáspora: un marco analítico de la diferencia social para las poblaciones afrodescendientes en América Latina y el Caribe. *Revista de História Comparada*, 8(2), 254-291.
- Van Ausdal, S. (2008). Un mosaico cambiante. Notas sobre una geografía histórica de la ganadería en Colombia, 1850-1950. En A. G. Flórez-Malagón (Ed.), *El poder de la carne. Historias de ganaderías en la primera mitad del siglo XX en Colombia* (pp. 48-117). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Viloria de la Hoz, J. (2004). La economía ganadera en el departamento de Córdoba. *Documentos de Trabajo Sobre Economía Regional. Banco de la República*, (43). Recuperado de <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/DTSER-43.pdf>
- Wade, P. (1998). Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music*, 17(1), 1-19.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Zambrano, F. (1998). *Colombia, país de regiones. Tomo 1*. Bogotá: CINEP, Colciencias. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/geografia/region1/indice.htm>