



Música



El porro vive: conversación con William Fortich Díaz, un pelayero estudioso del porro

Jorge Emiro Pinzón P.
Psicólogo
Docente Universidad Central

Próximo a celebrarse una nueva versión del Festival del Porro en San Pelayo, Córdoba, la naturaleza manifiesta su fuerza arrasadora anegando las sabanas, los pueblos y las veredas, dejando más pobreza y más tristeza en los habitantes de esta hermosa región. Se decide entonces suspender el Festival hasta que las condiciones lo permitan. Las notas que aparecen a continuación fueron tomadas el año inmediatamente anterior, mientras se celebraba el trigésimo festival.

En medio de la multitud de pelayeros, de cordobeses, de costeños, de cachacos y extranjeros que se agolpan en la calle para presenciar

la llegada de las 33 bandas participantes en el Festival, logro divisar al maestro William Fortich Díaz un estudioso riguroso del folclor de su tierra y, particularmente, del porro. Lo saludo y le solicito una reunión para conversar sobre sus pasiones musicales y culturales.

Al día siguiente nos encontramos en la sede del Festival, en la que están ubicada la tarima y las oficinas, lugar donde se atiende todo tipo de peticiones por parte de los músicos, los delgados de las bandas, los jurados, los periodistas y demás personajes que viven el Festival. Caminamos unas cuerdas para buscar un sitio donde poder conversar sin tanto ruido

e interrupción. Inicialmente intentamos en la emisora, pero no es posible; entonces me conduce a la casa de un compadre, y en un solar inmenso, en medio de árboles y gallos, comenzamos la charla.

William Fortich nació en San Pelayo a mediados del siglo pasado, hijo de familia humilde, estudió la primaria en su pueblo para luego trasladarse a Montería, y hacer sus estudios secundarios en la Escuela Normal Guillermo Valencia. También en la capital del departamento adelantó sus estudios superiores en la Universidad de Córdoba, obteniendo el título de licenciado en Ciencias Sociales. Posteriormente realiza estudios de postgrado en Historia de Colombia en la universidad Externado.

Fortich se ha desempeñado como docente de la Universidad de Córdoba, es invitado permanente a dictar conferencias sobre el folclor y la cultura del Sinú, así como escritor de innumerables artículos y del libro *Con bombos y Platillos*, publicado en 1994. En la actualidad se dedica a dictar sus conferencias, promoviendo la cultura sinú y, particularmente, el estudio del porro, para lo cual prepara dos libros que continúan sus investigaciones sobre el tema.

«Yo nací -dice el maestro- el 24 de abril de 1947 y San Pelayo era un pueblo abandonado, sin servicios públicos, un pueblo que todavía en los cincuenta dependía del departamento de Bolívar, pues el departamento de Córdoba es creado en el 51 en diciembre 18; no había servicio de luz eléctrica, no había servicio de acueducto. Para ese entonces San Pelayo no contaba con la carretera que une a Montería con Lórica, eso aparece en el año 55. En ese mismo periodo se empieza el proceso de organización de la electrificación de la cabecera municipal, entonces estamos hablando de un pueblo con todas sus características».

Jorge Emiro Pinzón: Maestro, se le atribuye a las bandas de gaitas la interpretación de los primeros porros, ¿usted tuvo oportunidad de escucharlas?

William Fortich: Sí, claro, pero es curioso. Las conozco en los años 70 y 71, y me hago amigo de uno de los tamboreros más importantes, un viejo que para mí fue una fuente, Yo tuve la oportunidad de descubrir, valorar y explotar esa fuente: Pedro López, quien fue el tamborero principal de los gaiteros de San Pelayo, por allá por el año 78. En ese momento él tendría alrededor de 95 o 96 años, ya casi no me oía, y yo tenía que gritarle para que me escuchara, pero él me hablaba. Grabé y transcribí las entrevistas del maestro, y tengo lo que me dijo bien claro. Tengo otra persona que me dio mucha información, una señora que se llama Pabla Hernández Correa, que aparece fotografiada en el libro, y que es una cantadora de fandango. Ellos son la expresión del San Pelayo que construye el porro pelayero. cuando ellos son jóvenes. El proceso está culminando, el nacimiento de las bandas se está llevando a cabo; pero la desaparición paulatina de los bullerengues, de los bailes cantados y los gaiteros ya estaba en la etapa final. En San Pelayo había «piquerías», que era un enfrentamiento entre el barrio de arriba y el de abajo, que se llamaban Pelusa y Tomate. Era una competencia entre barrios que también encontramos en Montería, San Juan, Lórica y otros lugares; en cada lugar con nombres distintos. En Lórica, por ejemplo, eran Cascarrabia y Remolino, y en Montería eran Cucuribí y la Seiba, que eran los dos principales barrios, cada uno de estos hacía su propio fandango. Sobre eso hay bastante material escrito, y yo tengo escrito también material al respecto. Todos estos personajes, el compadre Goyo, los músicos, especialmente los músicos viejos, fueron muy importantes para recoger información e ir comparando, casi de forma empírica, el fenómeno de las gaitas, del bullerengue y del porro.

J. E. P.: ¿Y en relación con el origen del porro pelayero? También se dice que la composición del porro *El Pájaro* tiene mucho que ver

W. F.: Yo había oído esa interpretación en la radio. En la historia del pájaro y la historia del porro pelayero en San Pelayo, la que yo encuentro la tomo de la persona que trajo el primer instrumental nuevo completo a San Pelayo: Diógenes Galván. El me contó, en una entrevista que le hice, que el maestro Alejandro Ramírez hizo un contrato con un señor de apellido Arroyave, de Puerto Escondido, y el compromiso era tocar en una fiesta, pero con un porro nuevo; entonces en el camino compone *El Pájaro*, incorporando el golpe palitiao en el bombo. Uno puede decir, con seguridad, que es la obra del maestro Alejandro Ramírez, de quien los músicos dicen que es el mejor compositor de acá. Él padre de él era Alejandro Ramírez Cárdenas y su mamá Lorenza Ayazo, una monteriana; Alejandro Ramírez Ayazo nació en Montería. Su padre muere cuando él era aún muy joven y su madre se dedica al comercio en la época de las fiestas. En una ocasión, ella se encuentra con alguien y se organizan, y se vienen a vivir a San Pelayo, entonces el muchacho se encuentra con el fenómeno de las bandas en San Pelayo; un fenómeno que estaban organizando dos personas que vienen de Lórica, quienes en 1903, hace ya más de 100 años, dan origen a la banda arribana de San Pelayo. Por lo demás, existe una primera categorización del porro, el «porro tapado» y el «porro palitiao». Esa categorización no la hago yo, no sé si la hace el Goyo o Victor Mausá y los otros músicos. Cuando yo veo la luz para intentar explicar el fenómeno, ya ellos tienen esta clasificación, y ya se decía que el porro palitiao es el porro pelayero.

J. E. P.: ¿Pero es evidente la influencia de los ritmos europeos en las ejecuciones de las primeras bandas?

W. F.: Sí, claro. Esto se da es un proceso más temprano, cuando se hacían los arreglos de música para bandas. A finales del siglo XIX, y aún en el siglo XX, encontramos músicos que

componen y hacen arreglos de la música europea. En el siglo XIX, en Lórica, es José Dolores Arango quien lo hace. Yo tengo la autobiografía que escribió el maestro. Esa autobiografía nos cuenta que ellos componían eran valeses, pasodobles, polcas, mazurcas, marchas, danzas, danzones y danzonetes. En Ciénaga de Oro, José Fortunato Sáenz, también presenta esta característica, es decir de músicos de una banda tipo europea con un repertorio europeo. Pero cuando llegan personajes como Pablo Garcés y Alejandro Ramírez se va produciendo una transformación, porque la corraleja exigía música para el jolgorio, y esa música no puede ser la europea. Tiene que ser la música de la plaza, la música de los negros y los indios, la música de los gaiteros, de los pobres de los bailes cantados, la de la plaza pública. La corraleja va a permitir esa transformación, y la banda se va a convertir en porrera y fandanguera, por antonomasia, y se va a dejar, un tanto, lo que tiene que ver con los pasodobles, los pasillos, etc., pero aún en el año veinte uno encuentra bandas nuestras, como la de San Pelayo, grabando fox trot, pasodobles, pasillos y danzones, aunque también algo de porros y fandangos. Hoy en día, las grabaciones son Porros y Fandangos y de pronto una puya (aunque ya cada vez son menos), el resto ya no está presente.

J. E. P.: ¿La banda de gaitas de ahora conserva los instrumentos que se utilizaban originalmente?

W. F.: En San Pelayo, la gaita que escuchamos es una gaita corta. En la zona de influencia de Sucre y Bolívar, en Ovejas y San Jacinto, lo que se encuentra es gaitas largas, hembra y macho; sin embargo, encuentro que este tipo de instrumentos también los tienen los emberas, y los encuentro también en los coguis. Pero lo importante es que cuando escucho el porro pelayero, el porro palitiao, y lo escucho una, dos, tres y cuatro o cinco veces, observo que tiene

antecedentes, y que ahí debe haber pistas que me expliquen la historia, y me encuentro con el fenómeno de la bosá; eso sustenta la hipótesis que yo formulo: que la bosá es el porro de los gaiteros y es el núcleo del porro pelayero; eso es lo auténticamente pelayero.

J. E. P.: ¿Como es la expresión de la bosá en la Gaita?

W. F.: El porro en la gaita siempre se palitea. Si usted oye, por ejemplo, un bombero o una tambora observa que los gaiteros, al tocar los porros, van marcando en la parte de arriba del bombo, no en los parches; a veces suena el bum, y es ta ta ta ta ta, ibum!, ibum!, ibum! Ese golpe en una tambora a la orilla del río, una tambora grande, debió oírse lejos, de tal manera que si los tamboreros estaban en la encañada y una persona estaba a cuatro o cinco kilómetros lo escuchaba, pero sólo el golpe, el porrazo. El otro factor es el papel destacado que cumple el clarinete en la bosá. Ese elemento me dio pistas para empezar a preguntar, a relacionar y a descubrir que ese clarinete no puede ser uno europeo, sino que cumple las veces de gaita. Efectivamente, cuando iba avanzando en el estudio, encuentro que el instrumento melódico es el clarinete, y que se ha mantenido, incluso, en la interpretación de los porros de salón, por ejemplo lo que hace destacable a Lucho Bermúdez como clarinetista es que recrea la gaita, la cumbia y el porro, dándole prelación a los clarinetes, Esa tradición la encuentra uno en casi todo el Caribe.

J. E. P.: ¿Siempre se utilizó la misma cantidad de instrumentos en la banda?

W. F.: Inicialmente, y está escrito en el *Porro Pelayero*, había máximo quince músicos, con una o dos trompetas, dos clarinetes. No eran cuatro trompetas y cuatro clarinetes ni tampoco tres bombardinos. A lo sumo había uno. Tampoco había varas. Había trombones, pero trombón de émbolos no de varas, eso se dio luego. Había

marcante, que era un elemento central: eso va desapareciendo en las bandas de pueblo por lo costoso; ahora valen diez millones de pesos y eso para una banda es muy complicado. Trompetas, clarinetes, trombones, bombardinos, y la percusión bombos, platillos y redoblantes, es lo que se utiliza actualmente.

J. E. P.: ¿Toda esta cantidad de músicos e instrumentos que aparecen ahora en la conformación de las bandas, ha incidido para que, de alguna manera, el porro haya sufrido modificaciones, como por ejemplo se ve, ahora, bandas de veintidós músicos?

W. F.: Sí, veintidós músicos. Eso también lo he escrito, pues ha modificado al porro mismo, ha impedido, para ser más claro, que las obras nuevas tengan la consistencia que tenían o tienen los porros tradicionales. El porro tradicional es un porro en el que los instrumentistas interpretan su obra instrumento a instrumento, uno a uno; es una característica del porro tradicional pelayero, por ejemplo en el porro *Maria Barilla*, cuando empieza hay una sola trompeta sonando. Es una diferencia con el porro sabanero, en el que aparecen tres trompetas entrando juntas, pero en el porro pelayero no. En el porro pelayero si llegase a tener dos trompetas, entonces, son dos partes en que se interpreta la obra, pero cada instrumento produce, inventa o crea individualmente, y hay un instrumento que es la columna vertebral para la interpretación: el bombardino. El bombardino desarrolla toda la expresión del músico y hace que la obra cada vez que se interprete sea totalmente nueva.

J. E. P.: Usted dice que el porro es una mesa redonda en la que todos se expresan libremente, lo cual no quiere decir que falte rigor, pero que da más posibilidad para la creación.

W. F.: Eso que parece un poco literario. Sin que pretendamos ser inferiores o superiores, es lo

que nos asemejamos al Jazz. El Jazz tiene esa característica, cada instrumentista cierra los ojos e interpreta, no se limita ni remite a un texto escrito, sino que se busca en lo más hondo de su conciencia, de su sentimiento y produce, crea y recrea. Un porro pelayero tiene mucha sensibilidad. Sin embargo, en la indagación que hago, parece ser que en algún momento los músicos intentan encasillar en un formato rígido la ejecución de los instrumentos; esto pasa con los trombones en las bandas nuestras, y lo que a veces se escucha es un trombón que lo que busca es mantener el ritmo, no canta, no expresa. Por eso los mismos músicos, en algún momento, lo llamaron como el ta-ta, porque los trombones lo único que hacían era ese ruido constante ta-ta-ta. Eso se ve también cuando los maestros de música, sin tener mucha formación, les daban a los principiantes el trombón y, a los pocos días o meses, los muchachos estaban tocando en las agrupaciones. Esto deterioró la calidad, y en mucho, la autenticidad del porro.

J. E. P.: Maestro ¿que tanto de influencia cubana a partir de los danzones, hay en este proceso?

W. F.: La danza y la contradanza, evolucionan en América y en Cuba, y dan origen al danzón cubano. Indudablemente la música cubana es rica, y esa riqueza la vamos a encontrar, en general, en todo el Caribe. Allí uno encuentra, por ejemplo, que en el palenque de San Basilio los negros en el año treinta constituían sextetos y septetos tocando música cubana, danzones. Ahora se está haciendo una recopilación de esa música, de las versiones originales. Yo me puse a escuchar cuidadosamente al Sexteto Nacional de Cuba y al Sexteto Tabalá, y encuentro similitudes. En San Pelayo, los organizadores de Los gaiteros de San Pelayo, inicialmente, tienen es un sexteto, con las marímbulas de hierro, y la música propia del sexteto, y algunas obras que montaron venían del sexteto. Mucha información que yo recogí con los gaiteros me

dio la pista de la existencia de esas influencias, o sea, que no se puede aquí, aún en el siglo XX en los años 70, pensar que los gaiteros no tienen influencias extranjeras o que el porro pelayero no tiene influencias extranjeras. Cada pueblo asimila e incorpora esas influencias. Por ejemplo, en el porro pelayero usted encuentra un danzón inicial con el cual empieza y termina la obra, pero ese danzón no se baila, y eso no es americano, no es pelayero, no es sinuano, ni colombiano. Esa estructura, como ya lo he escrito, fue examinada por Ricardo Hernández, y él encuentra que la estructura no es igual en todos los porros, primero viene la introducción en ritmo de danzón, luego el porro propiamente dicho y luego la bosá. Él encontró un puente entre el porro propiamente dicho y la bosá. Pero no todos los porros pelayeros, necesariamente, tienen la introducción. Cuando estudio el porro pelayero, yo soy el que hago la clasificación del porro con danza y el porro sin danza. Existen unos porros sin danza como *María Varilla* o como *Soy Pelayero*.

J. E. P.: ¿El porro *María Varilla* no se llamaba originalmente así?

W. F.: Sobre eso se ha dicho mucho, pero parece que no. Se dice que ese era el porro que le gustaba a *María Varilla* y así se identificó. Tengo el presentimiento de que las radionovelas desarrollaron esa idea y la gente lo asumió así. Pero la consulta que yo he hecho con los músicos, hasta este momento, me dice que los porros aparecían sin nombre, como todo folclor. Mucho del folclor pelayero también ha sido apropiado por gran parte de los músicos populares, es el caso de Pedro Laza y sus Pelayeros, de Rufo Garrido, de Clímaco Sarmiento, de Toño Fuentes, los cuales han tomado el Folclor de San Pelayo, y arreglan las obras para su banda o su orquesta. Por ejemplo, en la obra de Pedro Laza usted encuentra porros como *Soy Pelayero* o el *Pelayero*; en la obra de Pacho Galán encuentra *El Sapo*, que es el mismo

Sapo Viejo; la diferencia es que Pacho Galán lo canta. A mí me surge la pregunta, ¿será que los pelayeros los escucharon o recordaron, y ellos hicieron arreglos para la banda? O ¿es posible que los pelayeros hayan desarrollado un método o un estilo de hacer esa música y entonces lo que llamamos «porro pelayero» es sólo un estilo? Esas son preguntas que uno se tiene que hacer con honestidad y responsabilidad, porque el debate sobre el porro pelayero debe seguir. De tal manera que Pedro Laza toma obras de San Pelayo, las orquestas como las de Pacho Galán toman obras de Pelayo, la Sonora Cordobesa también; muchos de los músicos de la Sonora Cordobesa fueron los mismos de la orquesta de Pacho Galán, por eso hay obras muy similares o iguales. Darío Fuentes se apropió de mucha música también.

J. E. P.: ¿Ha habido innovación en el porro?

W. F.: Sí, siempre ha habido innovación porque el porro, en su esencia, es improvisación, sin ésta no es posible el porro. Por ejemplo, Ricardo Hernández en su obra escribe *Soy del Porro*, y esto no tiene nada que ver con el porro tradicional pelayero. Es una obra nueva, arreglada para trombones, clarinetes y trompetas, sin que se desvirtúe el porro. Lo que pasa es que el porro pelayero es un sentimiento. María Varilla no es una mujer concreta, es un sentimiento que se expresa. Tanto es así que la obra de Ricardo Hernández se aprecia y él es muy querido aquí. Compuso otras obras como *Palo de Carraleja*. Él era un hombre muy atento, yo siempre estuve en contacto con él; lo invitaba a los programas de radio y le preguntaba por ejemplo ¿qué había pasado con el trombón?, o le decía que si él estaba componiendo para trompetas, entonces, que se diera cuenta que el trombón se estaba muriendo. Le decía que había que componer también para trombón, y él, ahora, está haciendo una transformación en el porro, componiendo para trombón y trompetas. Siempre ha aparecido en los

festivales como solista, estuvo en los primeros festivales del porro y fue trompeta ganador en esos primeros festivales. Entonces Ricardo produce esa transformación. Armando Contreras fue más el ejecutante, el músico interprete del gusto, del sabor y el sonido, en tanto que Ricardo Hernández es un músico con mucha habilidad para la digitación de la trompeta y era formidable, fuera de serie, era un compositor con todas las de la ley.

J. E. P.: ¿Pero se puede correr el riesgo como está sucediendo, a propósito de las industrias culturales y toda esta comercialización un tanto obscena de la cultura, de que esas innovaciones, en algún momento, puedan desfigurarse y desvirtuar lo que es el porro?

W. F.: Siempre y cuando se mantenga el espíritu no pasa nada. Yo pienso que, definitivamente, en esto hay que hacer un trabajo académico por nuestra parte, y este trabajo académico se está haciendo en las universidades. Lo que hay que evitar es que los académicos que lleguen a las bandas sean académicos colonizados por el pensamiento europeo o norteamericano, por las modas o por una globalización mal entendida y mal interpretada. En definitiva los músicos nuestros tienen que elevar el nivel académico, De eso no cabe la menor duda. La defensa del folclor por sí mismo, puede matar, arrinconar y aislar la obra. Esto hay que convertirlo en un patrimonio vivo. A mí no me gusta que el porro pelayero se presente solamente en la tarima, mientras en los sitios de recreación está sonando la champeta y el reggeeton. Hay un patrimonio y ese patrimonio hay que preservarlo, con una metodología una teoría y una conceptualización. Hay que recoger eso, organizar los archivos que existen sobre este tema. Por ejemplo, en el Ministerio de la Cultura, hay que organizar esos archivos y hacer que puedan ser utilizados en las universidades, por los investigadores. especialmente en las facultades de

artes. La academia se tiene que construir a partir de las realidades, esto es, una escuela-que también tenga banda, y en la que el maestro riente procesos de creación. Eso todavía no pa a aquí en San Pelayo, pero por ejemplo, está el -director de la Banda María Varilla, que es lincado en música, y con el cual he hablado bas ante en relación con ese encuentro entre lo empírico y lo académico, para cuidar que el encuentro no sea traumático y dañino a la tradición.

J. E. P: ¿Todo lo nuevo que se presenta en el Festival, la producción de porros nuevos, pone en evidencia que el porro esta vivo?

W. E.: Claro, el porro está vivo y hay que continuar entregándoselo a los jóvenes, pero no como la música y la danza de los viejos, debe ser de la cotidianidad de ellos, en la escuela, en la casa, en la radio. Tienen que apropiárselo,, pero acompañado de un proceso de formación y construcción de valores. Yo pienso que esa pelea contra la televisión y con el Internet hay que darla, sin que eso signifique que las jóvenes generaciones no tengan acceso a estos medios.

Lo importante es entregarles la tradición para que ellos la vean y la valoren como nosotros la vimos, la valoramos y la vivimos. Es una tarea complicada pero se está haciendo.

Fortich es crítico también de la condición en la que se encuentra el músico de banda, el que interpreta el porro que, al igual que los demás músicos de nuestra geografía, sobrevive no propiamente de su profesión.

«La situación de los músicos –dice- no es buena en general. Yo insito en que hay que hacer un acompañamiento estatal a ese tipo de empresas, facilitar la comercialización de su producto (eso no puede ser atenderlo por lastima), tiene que ser un acompañamiento de su trabajo y sus proyectos. No hay protección social para los músicos. Hay que buscar los recursos legales para ello. Se necesita voluntad política para ayudar a los músicos, y puede hacerse por medio de convenios en educación, de la comercialización y de laseguridad social, porque ahora hay muchos músicos en condiciones realmente lamentables.» **bU**