

La música como ritual en las fiestas tradicionales del departamento de Bolívar: identidad, memoria y significados de la Semana Santa de Mompox y las corralejas de San Juan Nepomuceno*

Gustavo Domínguez Acosta**

[RESUMEN]

Todos los grupos sociales que conocemos han incorporado diversos rituales a sus expresiones populares festivas. En ese ámbito, la música es, quizá, el elemento de mayor transversalidad de comunicación cultural, ya que en actos religiosos o profanos está presente como contenedora de códigos identitarios de organismos culturales vivos y, por ende, dinámicos. Este artículo, por una parte, tiene como objetivo estudiar los significados incorporados a la memoria colectiva del hecho musical en el contexto de la Semana Santa de Mompox y las fiestas de corraleja en San Juan Nepomuceno, ambas poblaciones pertenecientes al departamento de Bolívar; por otra, pretende reflexionar sobre la importancia de preservar los rituales de las celebraciones a través de los distintos elementos que componen el inmenso archivo de la memoria cultural de quienes protagonizan las fiestas. La metodología empleada para tal fin ha sido fundamentalmente la labor etnográfica, que consta de la observación *in situ*, entrevistas y comunicaciones personales con participantes de ambas celebraciones; la netnografía como herramienta de aproximación a distintos escenarios festivos de tipologías similares a las que ocupan esta investigación; el análisis teórico de la fiesta y la memoria como objetos de estudio para la sociología y la antropología, y el análisis musical desde una perspectiva semiótica. Los resultados obtenidos permiten ver cómo las celebraciones de ambas festividades son matrices relacionales en las que se expresan las necesidades culturales de esas poblaciones bolivarenses a través de la música como derivado de la dimensión ritual. De lo que se concluye que la fiesta es un sistema estabilizador de las poblaciones que la protagonizan gracias a los significados incorporados en la memoria colectiva de quienes se benefician expresivamente de ellas; por tanto, requiere su preservación a través de los distintos mecanismos de archivo que poseen las sociedades modernas.

Palabras clave: música y rituales, fiestas tradicionales, Semana Santa y corralejas, identidad y significados, memoria y archivo.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-1.lmcr

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

- * Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral en curso financiada por el proyecto "Bolívar Gana con Ciencia", del departamento de Bolívar, a través de Fundación Ceiba.
- ** Maestro en música con énfasis en violonchelo por la Pontificia Universidad Javeriana, magíster en Investigación en Música Española e Hispanoamericana y doctorando en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. ORCID: 0000-0003-0565-5658 Correo electrónico: gustavodominguez@hotmail.de



CÓMO CITAR:

Domínguez Acosta, Gustavo. 2021. "La música como ritual en las fiestas tradicionales del departamento de Bolívar: identidad, memoria y significados de la Semana Santa de Mompox y las corralejas de San Juan Nepomuceno". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 104-123. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.lmcr>

Music as a Ritual in the Traditional Festivities of the Department of Bolívar: Identity, Memory and Meanings of the Holy Week of Mompox and the Corralejas of San Juan Nepomuceno

A música como ritual nas festas tradicionais do estado de Bolívar: identidade, memória e significados da Semana Santa em Mompox e as corralejas de San Juan Nepomuceno

[ABSTRACT]

All the social groups we know have incorporated various rituals into their popular festive expressions. In that context, music is perhaps the element of greatest transversality of cultural communication, since in religious or profane acts it is present as a container of identity codes of living cultural organisms and, therefore, dynamic. This article, on the one hand, aims to study the meanings incorporated into the collective memory of the musical event in the context of Mompox's Holy Week and the *corraleja* festivities in San Juan Nepomuceno, both towns belonging to the department of Bolívar; on the other hand, it aims to reflect on the importance of preserving the rituals of the celebrations through the different elements that make up the immense archive of the cultural memory of those who star in the festivities. The methodology used for this purpose has mainly been ethnographic work, which consists of in situ observation, interviews and personal communications with participants in both celebrations; netnography as a tool for approaching different festive scenarios of similar typologies to those addressed by this research; theoretical analysis of the festival and memory as objects of study for sociology and anthropology, and musical analysis from a semiotic perspective. The results obtained allow us to see how the celebrations of both festivities are relational matrices in which the cultural needs of these Bolivarian populations are expressed through music as a derivative of the ritual dimension. From this, it is concluded that the festival is a stabilizing system for the populations that take part in it thanks to the meanings incorporated in the collective memory of those who benefit from them expressively. Therefore, it requires its preservation through the different archiving mechanisms of modern societies.

Keywords: music and rituals, traditional festivals, Holy Week and *corralejas*, identity and meanings, memory and archive.

[RESUMO]

Todos os grupos sociais que conhecemos incorporaram diversos rituais às suas expressões populares festivas. Neste âmbito, a música é, talvez, o elemento de maior transversalidade da comunicação cultural, uma vez que nos atos religiosos ou profanos está presente como um recipiente de códigos de identidade de organismos culturais vivos e, portanto, dinâmicos. Este artigo, por um lado, tem como objetivo estudar os significados incorporados à memória coletiva do acontecimento musical no contexto da Semana Santa em Mompox e das festas da *corraleja* em San Juan Nepomuceno, ambos municípios pertencentes ao estado de Bolívar; por outro lado, visa refletir sobre a importância de preservar os rituais das celebrações através dos diferentes elementos que compõem o imenso arquivo da memória cultural dos que protagonizam as festividades. A metodologia utilizada para esse propósito tem sido fundamentalmente o trabalho etnográfico, que consiste na observação *in situ*, entrevistas e comunicações pessoais com os participantes de ambas celebrações; a netnografia como ferramenta de aproximação a diferentes cenários festivos de tipologias semelhantes às desta pesquisa; a análise teórica da festa e a memória como objetos de estudo para a sociologia e a antropologia e a análise musical a partir de uma perspectiva semiótica. Os resultados obtidos permitem ver como as celebrações de ambas festividades são matrizes relacionais nas que se expressam as necessidades culturais desses povoados bolivarianos através da música como derivado da dimensão ritual. Daí, conclui-se que a festa é um sistema estabilizador das populações que a protagonizam graças aos significados incorporados na memória coletiva daqueles que dela se beneficiam expressivamente. Portanto, requer a sua preservação por meio dos diferentes mecanismos de arquivo que as sociedades modernas possuem.

Palavras-chave: música e rituais, feriados tradicionais, Semana Santa e *corralejas*, identidade e significados, memória e arquivo.

Introducción

> Al abordar los hechos festivos tradicionales como espacios generadores de procesos relacionales es necesario hacer algunas reflexiones sobre el término *fiesta* para comprender cómo su realización refuerza el imaginario colectivo identitario de la población celebrante. Para ello, tomando como base los conceptos propuestos por Gil (1991) y Martí (2008), se define la *fiesta* como un espacio dinámico de convergencia para determinados agentes que interactúan en torno a motivos no necesariamente comunes a la razón temática de esa celebración, aunque en general bajo el mismo complejo codificado por el que se regulan, los cuales como condición ineludible deben estar enmarcados dentro de parámetros específicos en relación con el concepto de *comunidad* y nunca de *individualidad*. En tal sentido, la fiesta tradicional popular constituye un universo que alberga elementos históricos, profanos, sagrados, “auténticos” e identitarios. Por tanto, funciona como un sistema que, además de reforzar la identidad colectiva de una población, da cuenta de cómo evoluciona la cultura que la practica. En palabras de Lara (2015, 149), “la fiesta se entiende como un producto social que expresa y refleja los valores, creencias e incluso intereses del grupo o grupos que la protagonizan. Es mucho más que el pretexto de la congregación, es más que la reunión espontánea de individuos alrededor del licor y el jolgorio”.

La constante de ritualidad es la ventana que muestra los aspectos temáticamente específicos que diferencian una celebración festiva de otra (Ariño y García 2007), cuyo reducto es el reflejo codificado de las poblaciones celebrantes (Homobono 1990; Marcos 2009). Así, estos rasgos característicos definen aspectos de la cultura de la población celebrante, pero, además, se reafirman en oposición a los “otros” sujetos sociales. Por ello, cuando se abordan temas tan actuales como la identidad cultural, es inevitable hacer referencia a los elementos específicamente diferenciales que componen las celebraciones festivas tradicionales: un hecho performativo en particular, la ejecución de una pieza musical totalmente premeditada en un acto concreto, una danza temática o cualquier hecho característico de corte ceremonial (sagrado o profano) que pueda ser analizado tanto de manera aislada como dentro del universo festivo (Marcos 2009).

La ritualidad, también entendida como dimensión ritual o ceremonial, comprende una serie de códigos reconocidos tanto por la participación activa como por la participación pasiva específicamente interesada en la celebración.¹ En palabras de Martí (2008, 15):

La dimensión ceremonial aparece íntimamente ligada a la noción de fiesta, y esto implica un importante contenido en rituales, en el sentido más amplio del término, es decir, acciones específicas con reglas muy concretas que se corresponden a situaciones determinadas y que tienen como principal característica la repetición así como una finalidad no instrumental sino expresiva.

La dimensión ritual está asociada a los agentes participativos (activos y pasivos). Por esto, las poblaciones celebrantes son generadoras, receptoras y al mismo tiempo auditoras de los códigos rituales que componen el universo festivo (Martí 1996), es decir, que son quienes producen y reciben los acontecimientos que la conforman (García-Canclini 2006; Marcos 2009). En esta vía, la práctica y la recepción musical que analizo en este artículo como derivado de la dimensión ritual contiene una serie de elementos que están ulteriores al mero hecho de acompañar los actos festivos tanto en las procesiones de la Semana Santa de Mompox como en las corralejas de San Juan Nepomuceno. Esto muestra que la fiesta popular funciona en términos físicos y psicológicos como una vía necesaria de expresión y comunicación de los distintos sujetos sociales que participan de ella. Gil (1991, 26) lo expresa de la siguiente manera:

Los seres humanos hacemos fiesta porque gracias a ella nos sentimos mejor y llegamos a hacernos mejores: tanto en capacidad de trabajo y organización social como en bienestar corporal y capacidad de hacernos felices unos a otros. Es por eso que hacer fiesta es una necesidad antropológica y biológicamente evolutiva, es decir, física y corporal. Y que por eso constituye nuestra razón vital.

Por esto, la fiesta es fundamentalmente una matriz de procesos relacionales que funciona como reflejo exclusivo del comportamiento humano. En ella con cada celebración se crean nuevos vínculos personales, simbólicos, imaginarios o reales entre la población celebrante. Pero, además, en el caso de las fiestas tradicionales a través de la música, se nutren los conceptos ya configurados e incorporados como la identidad, la historia y, en general, la cultura local (González 1994; Marcos 2009; Navarro 2014).

La música en la Semana Santa de Mompox

Debido a que este artículo pertenece a una investigación de mayores dimensiones, quiero detenerme primero en el repertorio de la Semana Santa de Mompox, no solo por ser, quizá, completamente desconocido sino porque, a diferencia del que se interpreta en las corralejas, no existe, por lo menos en el ámbito musical, una correspondencia interregional entre esta celebración y otras de igual tipología festiva. Es decir, que este repertorio no se emplea de modo genérico en todas las procesiones de la Costa Caribe, sino que se trata de una expresión de la dimensión ceremonial que posee significados específicos en un ámbito local. Por tanto, para que el lector pueda tener una referencia aproximada de la música interpretada en este espacio de celebración popular, a continuación dirigiré las reflexiones en esa dirección.

La Semana Santa de Mompox en el departamento de Bolívar es una de las celebraciones más importante del año, debido a que integra a la población de una manera más profunda que otras festividades. Este es un espacio ceremonial en el que predomina la religión como factor de integración espiritual, social y cultural, el cual es reforzado por los componentes físicos e ideacionales que se expresan a través de los actos procesionales. La fe cristiana refleja en una medida muy importante el concepto de la *identidad momposina*, pero en el ámbito regional reafirma la identidad costeña del país, de modo que es la religión uno de los grandes tópicos que, a pesar de que Colombia es reconocida por la Constitución Política de 1991 como un Estado laico, compone una de las caras identitarias de la Costa Caribe y del departamento de Bolívar. Este componente identitario se extiende a una parte importante de la nación que, al igual que las fiestas taurinas (en todas sus variantes), son parte de lo que en la memoria histórica de Colombia se conserva como herencia de la madre patria.

Al igual que distintas regiones en España, esta festividad en Mompox consta de dos partes: la del canon religioso y la popular. En esta última, se celebran las procesiones y todas las actividades que están inspiradas en la fe cristiana, pero son inventadas y llevadas a cabo, principalmente, por los habitantes de la región (Esteve 2001). Esto supone que como tal los elementos de la dimensión ritual no están especialmente determinados por los códigos del canon eclesiástico, sino que se trata de una serie de complejos codificados que responden a tradiciones inventadas (Hobsbawm 1999), lo cual evidencia diferencias marcadas con los “otros” sujetos sociales que se expresan a través de celebraciones (en concepto) similares.

Pues bien, es justamente en la música como parte del ritual de la Semana Santa popular en la que se centra esta parte de la investigación, concretamente en el aspecto de las representaciones procesionales, las cuales se acompañan de marchas que son interpretadas por la banda de viento.

Obras como *Mompox gime*, *La trompeta*, *Caída al infierno*, *Memorias al general Uribe Uribe* y *Vanidad*, entre otras, son interpretadas como acompañantes de los multitudinarios pasos² en los actos procesionales. Las imágenes siguientes corresponden a fragmentos de las dos últimas obras mencionadas (figuras 1-2).

Este repertorio, que se compone de obras francesas y, fundamentalmente, de compositores momposinos (Zapata 2015), es una pieza clave de la celebración, pero también de la identidad de la región, porque los habitantes de Mompox lo reconocen como parte de su capital expresivo cultural. De acuerdo con esto, es posible afirmar que un espectro generacional amplio de la población reconoce estas obras como un componente ligado a las procesiones, porque, a través de la participación sistemática de los actos que se derivan de la dimensión ritual, han interiorizado sus significados mediante los procesos de repetición y memoria, lo que a su vez reafirma su pertenencia a ese colectivo regional.

Esto ocurre porque los componentes de la dimensión ritual tienen características “auténticas” para los participantes que han tenido previo contacto con ellos. Así, el repertorio interpretado, y todos los elementos sonoros y físicos que se derivan de la Semana Santa, son reconocidos como parte de la identidad tanto del universo festivo como del “ADN cultural” de la población. En esa dirección, y sin la pretensión de ofrecer un enfoque superficialmente funcionalista de este análisis, se puede concluir que la música en la Semana Santa de Mompox: a) conecta a los asistentes con el ritual, b) ayuda psicológicamente a hacer más leves las extensas marchas tanto para quienes cargan los pasos como para el público que las sigue activamente, c) conduce de un modo relativamente organizado el ritmo de los actos procesionales, d) sirve para representar las creencias culturales y e) ejerce un refuerzo sobre la fiesta y a su vez sobre las normas sociales de esa población (Merriam 2006).

Los dos primeros puntos observados en este análisis se pueden explicar de un modo relativamente sencillo, ya que todas las culturas que conocemos emplean música en sus celebraciones religiosas. Nettl y Bohlman (1991) comentan que las poblaciones que participan de rituales religiosos católicos expresan el arraigo de sus creencias a través de cantos en los que se conmemora todo el ciclo estacional de la vida de Cristo. La sintonía de los participantes con el ritual de las procesiones es provocada en parte por la música interpretada por la banda. Si esta especie de “trance” no se produce, algunos ceremoniales religiosos serían considerados un fracaso (Merriam 2006).

Sobre el punto *b* se puede afirmar que la música ayuda a hacer más leve el esfuerzo que realizan los nazarenos que cargan las pesadas andas durante los prolongados recorridos procesionales. Esta propiedad de la música que está ligada al entretenimiento desvía la sensación de esfuerzo que, dicho sea de paso, para los nazarenos supone el pago de la penitencia por los favores pedidos a la divinidad (Arcila 2004; Zapata 2015). Asimismo, ocurre para el público que sigue todo el trayecto de las procesiones, que, en ocasiones, puede ser de más de ocho horas.

Memorias al General Uribe Uribe

(Reducción a cuatro voces)

Sixto Vides Choperena

Larghetto ♩ = 50



Figura 1. *Memorias al general Uribe Uribe*, del compositor momposino Sixto Vides Choperena (cc. 1-32). Transcripción y reducción musical del autor a partir de un archivo personal de Luis Alfredo Domínguez Hazbún, miembro de la Academia de Historia de Santacruz de Mompo.

Vanidad

(Reducción a cuatro voces)

Manuel Villanueva Rangel

v
v

Figura 2. *Vanidad*, del compositor momposino Manuel Villanueva Rangel (cc. 1-31). Transcripción y reducción musical del autor a partir de un archivo personal de Luis Alfredo Domínguez Hazbún, miembro de la Academia de Historia de Santacruz de Mompos.

Por otro lado, el punto *c* revela que la música organiza relativamente las procesiones en términos rítmicos. Esto se evidencia especialmente cuando los pasos salen de las iglesias, ya que esperan la intervención inicial de la banda para comenzar el recorrido procesional. Una vez la procesión está en marcha, a medida que las imágenes se alejan de la banda, cada paso puede tener una especie de “microrritmo” propio que parece independizarse (o desfasarse) de la música. No obstante, cuando existe la necesidad de ralentizar la procesión, se toca una marcha de *tempo* lento que en general implica saltos y arpeggios en el diseño melódico, y en caso de querer acelerarla, una de *tempo* rápido con mayor presencia de grados conjuntos y eventuales cromatismos. A continuación, se observa el plano inferior de las dos piezas antes mencionadas, con lo que se ejemplifica lo descrito (figuras 3-4).



Figura 3. Línea de bajo de la pieza *Memorias al general Uribe Uribe* (c.c. 1-8) utilizada como marcha lenta. Transcripción del autor.



Figura 4. Línea de bajo de la pieza *Vanidad* (c.c. 1-6) utilizada como marcha rápida. Transcripción del autor.

El punto *d*, en el cual la música representa las creencias culturales, puede ser observado en atención a que el repertorio no está elegido al azar. Cada día de la Semana Santa corresponde a un tema específico, por tanto, las obras que se interpreten deben tener relación con esos días. Estos significados están tan profundamente incorporados en la memoria colectiva momposina hasta tal punto que, cuando en el Viernes Santo se toca una marcha perteneciente a otro día, la población se ha mostrado inconforme. Según Zapata (2015, 98), “esto ha traído más de un reclamo, dado el tradicionalismo innato del momposino, quien no acepta la ruptura de sus tradiciones”.

El punto *e*, que considero que es el más complejo, recoge los otros cuatro que le preceden. Pero, además, la música como derivado de la dimensión ritual de la fiesta ayuda a mantener a la población conforme a lo preestablecido en su entorno social. Esto lo ampliaré más adelante.

La música en las corralejas de San Juan Nepomuceno

Por otro lado, están las fiestas de corralejas, que indiscutiblemente son un sello de las celebraciones populares de la Costa Caribe. Estas festividades reflejan algunos de los rasgos característicos de la cultura costeña a través de la totalidad de ese universo festivo taurino o de su música como elemento derivado de la dimensión ritual de la fiesta en contextos tanto propios como ajenos a esa celebración.

Cabe aclarar que en esta investigación se tomó como punto de referencia las corralejas llevadas a cabo en la población de San Juan Nepomuceno porque, desde que el municipio de Turbaco (también perteneciente al mismo departamento) dejó de celebrar sus paradigmáticas corralejas por problemas de espacio (Agámez 2018), esta población se ha erigido como epicentro de la fiesta brava criolla más sobresaliente de la región bolivarense a partir de 2018 y 2019.

Dado que las corralejas son un hecho común en la Costa Caribe, todos los agentes de participación de ese universo festivo pueden desplazarse a distintas poblaciones de la Costa Atlántica para beneficiarse expresiva o instrumentalmente de sus celebraciones.³ Al tener esta fiesta un concepto en general invariable en todos los sitios donde se celebra, ganaderos, empresarios, toreros, músicos, bandas de viento, repertorios originarios de distintas regiones y, por supuesto, el público reconocen que esta expresión popular, más que bolivarense, sucreña, cordobesa o sabanera, recoge en alguna medida elementos del concepto de la *identidad* de esta región de Colombia. En esa dirección, se puede ver que existe un flujo circular de determinados rasgos de la macroetiqueta que supone la identidad costeña, unificada en la fiesta y, en especial, en la música que la acompaña.

Aunque algunas piezas musicales de este repertorio tienen una marcada carga de regionalismos referenciales locales, es decir, que aluden a características de las festividades o acontecimientos de una localidad geográfica o cultural en concreto, no se circunscriben solo a la zona donde hacen referencia, sino a la festividad como tópico unificador de la cultura costeña en todas las subregiones de la Costa Caribe. Pero, además, esto puede suponer un factor de identificación, incluso para una porción de la población que no se expresa a través del acto festivo de las tardes de toros, pero sí mediante su repertorio musical.

Este repertorio es uno de los elementos en los que más fuertemente se manifiesta la cohesión del concepto de *las corralejas* en todas las zonas que componen la Costa Caribe. Obras que constituyen los tópicos de la música de banda popular como *La Lorenza*, *La puya del diablo*, *Río San Jorge*, *Ayapel*, *Fandango viejo*, *María Varilla*, *El arrancateta*, *El toro negro* y *La fiesta en corraleja*, entre muchos otros, proceden de las sabanas cordobesas y sucreñas, pero, debido al dinamismo cultural de la fiesta y sus respectivos agentes de participación (en especial de las bandas de viento), se han erigido como parte del repertorio prácticamente obligatorio en las corralejas de San Juan y del departamento de Bolívar.

Al hilo de esto, en el trabajo de campo que realicé en esa población pude observar que, a pesar de que la música que se ejecuta en ese contexto se hace casi exclusivamente de manera instrumental (sin importar que gran parte del repertorio originalmente incluya texto), los asistentes a esta celebración reconocían la mayoría de las piezas, porque las corralejas y, en especial, su repertorio tienen un comportamiento intrínseco de intercambio de información entre las zonas que componen la Costa Caribe, lo cual supone un fenómeno de interregionalismo⁴ (Hänggi, Roloff y Rüländ 2006; López 2007; Molano-Cruz 2017) que implica una serie de flujos y equivalencias identitarias de aspectos culturales en distintas poblaciones, pero siempre dentro de un mismo país (López 2007).

Algunas de estas asociaciones referenciales de las fiestas de corraleja y sus implicaciones en la cohesión de la identidad costeña ya se han estudiado en investigaciones académicas recientes desde el punto de vista simbólico y su repercusión en la memoria de los sujetos sociales culturalmente implicados, aunque sin superar el hándicap en el que se acota el tema en las regiones de Sucre y Córdoba, y así excluye al departamento de Bolívar de sus flancos de análisis.

No obstante, en el trabajo de campo que realicé entre 2017 y 2019 en distintas zonas bolivarenses, entre las que se incluye San Juan, pude observar que todas las poblaciones de ese departamento reproducen los mismos complejos codificados en el acto de la fiesta mediante la música, no solo en entretenimiento y respuesta física, lo que incluye toda clase de estímulos

en los que se manifiesta la conexión de los agentes participantes con el ritual festivo, sino que, en un grado de profundidad mucho mayor, ese complejo codificado genera una ecuación entre el sentido poético y estético del repertorio (Sobrino 2005) en el que se involucra el pensamiento de los compositores, la ejecución de los intérpretes y la recepción por parte del público. También mediante la música de esta festividad la comunidad promueve la continuidad de los valores de su cultura y mantiene la estabilidad de sus códigos sociales (Merriam 2006).

Se puede inferir que el repertorio de las otredades caribeñas trascienden las microfronteras regionales, identitarias y culturales, debido a que, pese a que las obras provienen referencialmente de otras regiones del Caribe (lo poético), tienen una amplia aceptación y profusión fuera de su contexto interpretativo y narrativo (lo estético) (Sobrino 2005) dentro y fuera del complejo concepto general de la dimensión ritual de las fiestas de corralejas en el departamento de Bolívar.

En atención a esto, mediante los continuos procesos de memoria, el público asistente a esta festividad no solo baila, sino que también canta (sin ningún tipo de guía textual) repertorios que referencian tópicos que no tiene ninguna relación poética con el departamento de Bolívar. Pero lo que interesa al análisis de cómo la música es un elemento que refuerza la pertenencia a un agente colectivo cultural interregional es que son obras simbólicamente asociadas a componentes temáticos que se perciben en el imaginario colectivo celebrante como parte de una matriz de procesos sociales e identitarios (festivos) en todas las subdivisiones geopolíticas y culturales de la Costa Caribe; más allá de sus particularidades referenciales locales, porque el hecho sonoro (la música como fenómeno físico y artístico) es una constante característica de la celebración. A continuación, se muestra la reducción de un ejemplo musical que se interpreta en este universo festivo (figura 5).

Figura 5. Fragmento del porro *Ayapel*, compases 1-8. Transcripción y reducción por Gustavo Domínguez Acosta.



Ayapel

$\text{♩} = \text{c. } 120$

The musical score for 'Ayapel' is presented in five staves. The top staff, labeled 'Melodía', is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The second staff, 'Acompañamiento', is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The third staff, 'Platillos', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff, 'Redoblante', features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some beamed together. The fifth staff, 'Bombo', shows a simpler rhythmic pattern with quarter and eighth notes. The tempo is indicated as approximately 120 beats per minute.

Suena buscapié

Hugo Bustillo

$\text{♩} = 140$

Melodía

Acompañamiento

Maracas/platillos

Tambora

Golpe a la madera

Golpe al paerche

Melodía

Acomp.

Mar/plat.

Tambora

V
V

Figura 6. Fragmento de la pieza novembrina *Suena buscapié*, compases 1-8. Transcripción y reducción musical por Gustavo Domínguez Acosta.

A todo esto es pertinente añadir que en la región de San Juan también se interpretan repertorios con asociaciones referenciales “auténticas” del departamento de Bolívar (como elemento característico local), aunque muchas de las obras provienen de estilos como la denominada “música novembrina” de las Fiestas de Independencia de Cartagena y la champeta, que son adaptadas al formato de banda. Así se evidencia en el fragmento a continuación que corresponde a una de las obras más representativas de dichas fiestas (figura 6).

Estas incorporaciones también suponen una marca de “autenticidad” que se manifiesta en oposición pasiva a las fiestas de corraleja de otras regiones. Una de las posibles explicaciones es la versatilidad que ofrece la banda de viento al conectar repertorios de diversas tipologías; pero también a esta conclusión puede añadirse que tal comportamiento ocurre porque Bolívar no cuenta con un repertorio especialmente profuso que a nivel poético se relacione con las corralejas. Se presume entonces que, por esta razón, las poblaciones celebrantes de

este departamento han acogido de manera muy profunda obras provenientes de las zonas sabaneras del país y otros repertorios que, aunque provienen de esa misma región, no pertenecen originalmente al contexto de las corralejas bolivarenses. Esto configura el fenómeno de interregionalismo cultural al que, además, se suman las adaptaciones de música del Carnaval de Barranquilla, vallenatos y otros tantos géneros que habitualmente se asocian a contextos festivos y que tengan, o puedan tener, características melódicas, tímbricas y, en especial, rítmicas adaptables al formato de banda de viento.

Este último aspecto es notable, ya que tiene una propiedad categórica musical, porque, tanto el repertorio original como el adaptado, rítmicamente en las interpretaciones resaltan los contratiempos en la percusión aguda. Esto permite desde la perspectiva estética percibir una unidad interpretativa de géneros musicales mediante sonoridades rítmicas que se asemejan a las del porro (si son piezas binarias con subdivisión binaria) y al fandango (si son binarias con subdivisión ternaria). Así pues, pullas, cumbias, vallenatos, merecumbés y todos los ritmos que se ejecuten en este espacio festivo estarán sujetos al contratiempo marcado en los platillos (figuras 7-8).



Figura 7. Contratiempo utilizado en las piezas binarias de subdivisión binaria semejantes al porro.



Figura 8. Contratiempo utilizado en las piezas binarias de subdivisión ternaria semejantes al fandango.

La música como ritual en las fiestas tradicionales: identidad, memoria y significados

En atención a lo anterior, las procesiones de la Semana Santa de Mompox y las fiestas de corraleja de San Juan son vehículos mediante los cuales las sociedades expresan una serie de valores (históricos, geográficos, reales, imaginarios, “auténticos” e inventados). Así es como a partir de los procesos de repetición asociados a la memoria colectiva de las poblaciones celebrantes se genera y se refuerza la pertenencia a la comunidad. Esto contribuye a la estabilidad de esa cultura y sus normas relacionales, tanto de manera interna como en oposición, y muchas veces transgresión, a otros sujetos sociales (Gil 1991; Lara 2015).

Se puede entonces preguntar de qué modo el estudio de estos códigos albergados en los repertorios musicales pueden ofrecer reflexiones analíticas que permitan determinar el efecto que tiene la fiesta en los sujetos sociales que se benefician de ella. En ese ámbito, una forma de aproximación en este continuo de elementos que involucran identidades locales o interregionales formadas mediante simbolismos trasplantados, o a partir de reproducciones folclóricas derivadas de procesos de transformación de las tradiciones de las corralejas o de la Semana Santa, se puede estudiar desde la teoría general de los signos, como ya se ha anticipado, en dirección a la tripartición de Jean Molino desarrollada por Jean-Jacques Nattiez (Sobrinó 2005), dando prelación a los polos poético y estético.

Pero la idea no es redundar en enfoques funcionalistas ni estructuralistas que en parte ya se han superado. Se trata de conocer cómo los mecanismos de la música interpretada en las fiestas tradicionales rebasan los paradigmas analíticos de su polo material y conectan a las poblaciones celebrantes con sus capitales culturales mediante el acto de la celebración. En este sentido, se puede determinar cómo la memoria a través de un extenso compendio de significados incorporados convierten la fiesta popular en una herramienta de expresión que estabiliza a la sociedad reafirmando las normas sociales y culturales o en oposición a ellas, y así suplir las necesidades antropológicas de los colectivos celebrantes tanto de San Juan como de Mompox.

En un primer nivel, ya conocemos que estos repertorios funcionan como vehículos transmisores del "ADN cultural" de esos complejos festivos, porque, tal como sugiere Sobrino (2005, 688), "se describe la música como un sistema semiótico, donde la relación entre el código y el mensaje puede escribirse desde el punto de vista analítico, si se va del mensaje al código, o sintético, del código al mensaje". Si el análisis semiótico de la música en las corralejas de San Juan y la Semana Santa de Mompox se decanta hacia una perspectiva sintética (del código al mensaje), que considero que es más adecuada por su naturaleza estética, sintácticamente se observa que en el proceso de la comunicación en la fiesta las poblaciones celebrantes reciben primero el estímulo musical (el código) con el que posteriormente se inician los procesos psicológicos que derivan en la decodificación de los valores expresivos y culturales (el mensaje). Ahora bien, para que esa ecuación surja de un modo objetivo, estos agentes sociales deben como condición invariable pertenecer a una categoría de público entrenado u observador consciente (Meyer 2001), es decir, al grupo de agentes festivos que son conocedores y, por tanto, auditores de los elementos de la dimensión ritual de los actos festivos (Martí 1996). Esto supone que quienes se benefician expresivamente de la Semana Santa y de las corralejas han adquirido los significados incorporados de esas celebraciones gracias a que han participado desde edades tempranas en ellas. El resultado de esto es que se llega a la adultez con una memoria cultural capaz de descifrar objetivamente los códigos que se desprenden de la dimensión ritual de esas celebraciones.

En tal orden de ideas, para que ese proceso encuentre los resultados estéticos esperados, se debe considerar que no es por sí sola que la música designa algo, ni es el abanico de posibilidades de interpretación del oyente el que genera estos significados, sino que actúan contextualmente en la fiesta todos los elementos que se derivan de la dimensión ritual: la música como hecho fenomenológico, lo que esta a nivel poiético designa y un intérprete facultado a nivel estético (en este caso las poblaciones momposina y sanjuanera) que cuente con las herramientas adecuadas para entender el sentido del mensaje. En palabras de Meyer (2001, 53): "El significado [...] no está ni en el estímulo, o en lo que este señala, ni en el observador. Más bien brota de lo que tanto Cohen como Mead han llamado relación "triádica" entre 1) un objeto o estímulo; 2) aquello que el estímulo señala (es decir, su consecuente); y 3) un observador consciente".

A partir de esto, se valida la idea de que existen relaciones codificadas que solo son reconocidas de modo objetivo tanto por la participación activa (los actores) como por la participación pasiva (el público entrenado), ya que ambos agentes tienen conocimiento pleno de la dimensión ritual. Se trata de procesos de comunicación en los cuales las obras tienen un contenido narrativo, conceptual o simbólico desde el punto de vista poiético, y a pesar de que la estrategia de interpretación musical de las bandas en ambos contextos festivos se lleva a cabo de manera instrumental, el público en general recibe y traduce esos estímulos en forma física (de baile para las corralejas y de marcha para las procesiones).

No obstante, el público entrenado, además, reconoce los significados concretos de sacralidad o, mejor, de religiosidad popular de la Semana Santa, porque la música está asociada a momentos determinados que se acompañan de elementos externos, como los pasos, las indumentarias de los actores y los rezos y responsorios de la temática canónica que corresponde

al día en el que se tocan las obras. Y en el caso de las corralejas, como el público entrenado ha tenido previo contacto con estos repertorios (incluso por fuera de la festividad), pueden descifrar los elementos referenciales que se derivan de ellos, como los topónimos, zoónimos y homónimos que están ya albergados en el imaginario colectivo de la población (Sánchez 2017).

La cuestión, como afirma Rice (2007), quizá, no está en centrarse en si la construcción de la identidad social a través de la música y los procesos de memoria de los significados incorporados ocurren (A), a partir de cualidades fijas aparecidas desde tiempos remotos que se han desarrollado imbricando sistemas de homología, de símbolos o de reflexión, o (B) mediante los elementos disponibles en momentos específicos de la cultura que, en vez de permanentes, son inestables, contingentes y cambiantes. Esta dicotomía en la que (A) corresponde a un enfoque esencialista parece oponerse a (B) que propone una perspectiva constructivista. Ante esto, Rice (2007) señala que lo interesante es saber cómo y en qué medida el hecho musical en su estado fenomenológico y el polo estésico ayudan a la incorporación de determinados significados que permiten la construcción de unas identidades sociales emergentes y cambiantes.

Esto sería mejor entenderlo a través de un estadio en el que (A) y (B) no supongan oposiciones activas entre sí, sino que sean dos vías que hacen parte de un mismo vector en el que, en atención a la dificultad de fijar un punto exacto de la aparición de la identidad social de una determinada cultura, se acepta que esta emerge con las expresiones comunicativas de sí misma, pero también se nutre y se construye mediante procesos de transformación de las tradiciones, y como señala Rice (2007, 25), el papel de la música “fundamentalmente es simbolizar, reflejar o dar vida performativa a una identidad preexistente”.

Esto conduce a pensar cómo la música en la fiesta, y de modo casi redundante, la fiesta tradicional en sí misma comunica los valores positivos que emanan de un determinado conjunto cultural. Aquí se imbrica el pensamiento de varios de los autores antes mencionados y que dirige la reflexión a las ideas iniciales en las que este binomio (fiesta y música) cumple un papel de entretenimiento (Martí 2008; Merriam 2006); pero también comunica algo específico para aquellos agentes sociales que tienen significados incorporados que se revelan con el proceso estésico (Meyer 2001; Rice 2007; Sobrino 2005), contribuye a que las sociedades y su cultura se mantengan estables y se aseguren sus reproducciones performativas de manera sistemática a lo largo del tiempo (Martí 2008; Merriam 2006), y lo más importante: permite el disfrute de las poblaciones que, con el acto festivo, suplen la necesidad antropológica de celebrar (Gil 1991; Martí 2008), para aliviar las tensiones de las muchas veces difíciles situaciones que atraviesan los colectivos que la protagonizan.

En ese ámbito, la razón de las fiestas tradicionales es disfrutar en comunidad expresando los valores culturales de la poblaciones celebrantes, terreno donde, como se ha visto, la música desempeña un papel fundamental. No obstante, a pesar de que la fiesta es parte de nuestra razón vital (Gil 1991), también es una necesidad social que reafirma la sensación de bienestar subjetivo de los colectivos festivos, que, en el caso de Colombia en general, Blanco (2009, 105) define como “un país que coloca un gran énfasis entre sus imaginarios colectivos sobre la alegría, la rumba, la fiesta y el baile. Así la alegría se convierte en pieza fundamental dentro del mecano que es su identidad nacional”. La concreción a la que llega Blanco es que “Colombia, desde la segunda mitad del siglo XX, decidió construir su identidad nacional desde el exotismo, erotismo y sensualidad imaginada de la Costa Caribe, de sus músicas y bailes” (110).

Archivar la fiesta tradicional y preservar la memoria cultural

Quisiera invertir el discurso que he manejado hasta ahora en torno a la memoria como dispositivo funcional de almacenamiento de los (micro) códigos que componen la fiesta tradicional. Para esto, se debe ampliar la mirada hacia los mecanismos físicos, no tangibles, imaginarios y simbólicos del recuerdo de los rituales, los cuales ayudan a la conservación de las tradiciones y la identidad cultural. En ese ámbito, ya se ha podido observar que la manera más efectiva de preservación de dichos rituales festivos es mediante su reproducción sistemática año tras año con el acto en sí de la celebración. No obstante, además de ahondar en qué sucede durante la fiesta, como he hecho hasta ahora, merecería la pena cuestionarse qué sucede cuando la fiesta no sucede o, incluso, se podría imaginar en el futuro qué sucederá cuando la fiesta ya no suceda, en perspectiva a nuestra inminente inmersión en la posmodernidad.

Es sobre todo en esta última idea que surge la necesidad de que los registros hagan parte de modo accesible a la enorme biblioteca que compone nuestra memoria en sus distintas formas. Esto ocurre porque la fiesta tradicional no es tan solo un receptáculo de rituales, sino que también de manera paradójica es un sistema generador de recuerdos masivos, pero a la vez personales e íntimos para los agentes festivos. De aquí que exista la imperiosa necesidad para las poblaciones celebrantes de tener registradas todas las expresiones rituales que componen no solo las fiestas populares tradicionales, sino todos los eventos sociales que tienen alguna relevancia en la vida cultural. En ese ámbito, pensar en preservar la memoria deja en evidencia la necesidad de poseer un archivo en el que se puedan depositar todos los recuerdos que se generan en cada celebración. Para Derrida y Prenowitz (1995, 50), esta *fiebre de archivo* se manifiesta mediante “un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico de volver al origen, una nostalgia de la casa, una nostalgia por el regreso al lugar más arcaico del comienzo absoluto”.

Al hilo de lo anterior, Foucault (2000a, 169) no se refiere solo al archivo como “la suma de todos los textos que una cultura ha conservado sobre una persona como documentos que atestiguan su propio pasado, o como prueba de una identidad continua”, como indica Featherstone (2000a, 2000b), aunque esta definición resulta muy precisa para ilustrar una idea de las múltiples formas que adquiere la memoria. Lo que Foucault (1972, 129) quiere resaltar en dirección a la definición de archivo es,

en primer lugar, la ley de lo que se puede decir, el sistema que rige la aparición de las declaraciones como acontecimientos únicos. Pero el archivo es también lo que determina que todas estas cosas dichas no se acumulen sin fin en una masa amorfa, ni se inscriban en una linealidad ininterrumpida, ni desaparezcan a merced de accidentes externos fortuitos [...] lejos de ser solo lo que asegura la existencia en medio del discurso conservado, es lo que diferencia los discursos en su múltiple existencia y los especifica en su propia duración.

En este continuo, se observa que la idea de poseer un archivo ofrece una posibilidad alentadora de reproducir tanto lo cotidiano como lo excepcional. Así, si se asume una visión amplia de la necesidad de preservar la memoria cultural, se evidencia que lo ordinario, lo cotidiano y lo excepcional comprenden enormes espacios en nuestras vidas y que cualquier cosa, por pequeña que sea, puede resultar de gran interés para enriquecer los ficheros de la memoria a través de la razón del archivo. Es aquí donde las diversas colecciones de recuerdos ocupan espacio en los lugares físicos y no tangibles de nuestra vida (Featherstone 2000a).

Derrida y Prenowitz (1995), Featherstone (2000a, 2000b) y Foucault (1972) concuerdan en un punto clave de la necesidad del archivo: la nostalgia como motor de la preservación de la memoria, lo que me lleva nuevamente a pensar en qué sucede cuando la fiesta no sucede y qué sucederá cuando la fiesta ya no suceda. Con este juego de palabras, no intento dirigir la reflexión solo en dirección a qué pasaría si las poblaciones dejaran de expresarse culturalmente mediante los distintos mecanismos que ofrece la fiesta tradicional, sino que también pretendo mirar escópicamente si por la razón que fuese de modo individual se nos negara la posibilidad de beneficiarnos expresivamente de nuestras propias tradiciones. Básicamente, la única manera que tendríamos de representar este beneficio expresivo de la fiesta solo podría darse mediante el recuerdo y la simbolización de los rituales. Por tanto, cuando la fiesta no sucede siempre estará el anhelo, aunque sea de manera tenue, de volver a celebrar, porque la sistematicidad del día a día se verá interrumpida por el deseo de la anulación temporal y simbólica del orden que proveen de manera plena los momentos festivos (Martí 2008).

Por otra parte, cuando la fiesta ya no suceda porque estemos lejos de ella o porque ocurra cualquier evento que impida su realización de manera transitoria o definitiva, la forma que tenemos de revivirla, a parte de sus representaciones folclóricas (Martí 1996), es a través del consumo simbólico (y nostálgico) de los objetos que almacenamos en nuestra memoria. Como señala Featherstone (2000a, 170), la cuestión radica en que, “si todo puede ser potencialmente significativo, ¿no debería ser parte de la fiebre del archivo el registrar y documentar todo, ya que podría ser útil algún día? El problema entonces se convierte, no en qué poner en el archivo, sino en lo que uno se atreve a dejar fuera”. Ante esto, el autor concluye con otro interrogante que encaja en el caso de las fiestas tradicionales al preguntarse ¿quién archivará las culturas en el futuro: el Estado, las corporaciones o el público? (167).

Para responder a esta pregunta en relación con las corralejas de San Juan y la Semana Santa de Mompo, primero, se debe considerar que estas celebraciones estaban reservadas de manera “casi tribal” para sus propios habitantes. No obstante, en los últimos tiempos, gracias a diversas casuísticas, se han erigido como expresiones representativas de la cultura de esas regiones, con lo cual se ha ampliado su acceso a toda clase de públicos. Con esto se ha conseguido cierta visibilidad mediática y, en menor medida, algunas ayudas gubernamentales, en parte relacionadas con el aprovechamiento del flujo turístico. A pesar de esto, toda la labor de preservar la memoria cultural mediante la documentación siempre ha estado a cargo de las instituciones de bricolaje, es decir, de las instituciones populares, que para Baker y Huber (2013, 515) no son otra cosa que los espíritus entusiastas de las mismas poblaciones que desean conservar sus tradiciones a través de la metodología del “hágalo usted mismo”.

Dicho esto, quiero volver la mirada sobre la *fiebre de archivo* de Derrida y Prenowitz (1995) tanto en las corralejas como en la Semana Santa, a través del prisma de estas instituciones de bricolaje. Por una parte, hay que considerar que hace ya algunas décadas existía la necesidad empírica de documentar (y rememorar) las tardes de toros en las distintas poblaciones que hacen parte de la Costa Caribe a través de los dispositivos tecnológicos disponibles en la época: primero, mediante los soportes grabados de la música; y segundo, con la aparición del video en los formatos de Betamax, y, sobre todo, en la década de los noventa en formato de VHS.

Es en este último vector donde las instituciones de bricolaje tienen relevancia en relación con la difusión de las fiestas de corraleja en toda la región costeña gracias a la comercialización de videos aficionados en los que no solo se capturaban de manera genérica gran parte de las tardes de toros, sino que se podían adquirir

exclusivas compilaciones y categorías que incluían corridas con los toros más bravos de una determinada región, las cornadas más cruentas y los saltos y piruetas más impresionantes realizados por los toreros. Todo esto acompañado del sonido natural de las celebraciones, en especial de la participación musical de las bandas de viento, o bajo el acompañamiento de porros y fandangos añadidos por los editores aficionados al video.

La utilidad principal de esto era que todos los amantes de esta fiesta brava criolla podían, tal como recuerda Featherstone (2000b, 43), apreciar de manera simbólica un producto (en este caso las corralejas), sin la necesidad de consumirlo realmente. Tal era la afición de los amantes de esta festividad que, gracias a este dispositivo simbólico del recuerdo, tenían la posibilidad de reunirse para revivir sus rituales en cualquier momento del año sin estar *in situ* en las celebraciones. Posteriormente, todos estos registros empezaron a almacenarse ya no de manera física, sino en el inagotable espacio que proporciona internet, que actualmente es el sistema preferido de las instituciones de bricolaje para archivar no solo las memorias pasadas de esta festividad, sino también de las más recientes (Featherstone 2000a).

Por otro lado, la Semana Santa de Mompox también se ha beneficiado especialmente en los últimos años de la labor de las instituciones de bricolaje para no solo preservar la memoria de sus tradiciones, sino también difundirlas de la manera más detallada posible. En esta categoría, indudablemente, los principales representantes son los mismos ciudadanos, quienes, a través de las cofradías, asociaciones o, incluso, de manera individual y familiar, han hecho (algunas veces de modo inconsciente o espontáneo) la labor de salvaguardar decenas de archivos que pertenecen a la memoria cultural de las fiestas de Mompox, con la buena fortuna de que muchos de estos documentos hoy reposan en la Academia de Historia de la ciudad, aunque de manera no clasificada.

De hecho, a mi juicio, uno de los trabajos de más valor y que mejor representan a estas instituciones de bricolaje es el realizado por el momposino Jesús Zapata Obregón, quien de sus propios recursos y mediante la recopilación de más de treinta años de información publicó el libro *Mompox y su cultura musical: Una visión histórica y social, 1540-1993* (2015), el cual recoge información de la vida cultural musical de la región de una manera especialmente íntima y detallada del quehacer musical de esa ciudad. Gracias a este trabajo, el autor pudo recuperar y depositar en la Academia de Historia una gran cantidad de fotografías, material hemerográfico y, en especial, partituras entre otros documentos que, como él mismo cuenta, “de otro modo acabarían en la basura o destruidos por la humedad y el calor” (Jesús Zapata Obregón, comunicación personal, agosto de 2016).

También, aprovechando las facilidades que proporciona internet, Luis Alfredo Domínguez, quien, además de guía turístico y miembro de la Academia de Historia, ha creado un blog donde se almacena toda clase de datos relacionados con dar a conocer la cultura de la región y otorga especial relevancia a la celebración más importante que tienen los momposinos: la Semana Santa. Aquí, además de fotografías y descripciones muy precisas sobre los rituales de la festividad, se puede acceder a grabaciones del repertorio interpretado por la banda durante esa celebración, entre otros documentos de corte anecdótico.

Me refiero en especial a estas fuentes porque considero que son acertados exponentes de las instituciones de bricolaje, las cuales pretenden preservar la memoria cultural de las tradiciones, a pesar de que no cuentan con especiales técnicas de recopilación, catalogación o recursos en general (Baker y Huber 2013; Featherstone 2000a), sino que más bien casi el único capital del que disponen es la pasión y el amor del aficionado (Baker y Huber 2013) que se reflejan en la *fiebre de archivo* de Derrida (1995). Pero, además, dado que son compendios de documentos “crudos”, por llamarlos de alguna manera, están provistos de un didactismo altamente descriptivo y, en muchos casos, no tienen filtros que parcialicen la información (Featherstone 2000a), lo cual resulta útil, incluso, para aproximarse de modo analítico a los distintos temas que se albergan en ellos, tal como ha ocurrido en esta investigación.

En torno a las consideraciones anteriores, una relación importante entre los intentos de preservación de la memoria por parte de las instituciones de bricolaje y la dimensión ritual de los actos festivos (en especial los que se refieren a la música) es observada por Baker y Huber (2013, 521) al afirmar que “la música popular tiene innumerables entusiastas y conoedores, y en muchos sentidos el coleccionista de música popular o el archivero aficionado puede ser considerado como la figura por excelencia de la pericia popular y la colecta vernácula”. No obstante, este estatus no supone, tal como ocurre con las fuentes que he mencionado, ningún tipo de rédito, sino que, por el contrario, los gastos en términos económicos y físicos que representa la labor de preservar la memoria son asumidos por las instituciones de bricolaje, pero la recompensa de estos grandes esfuerzos se ve reflejada en la posibilidad de hacer la información lo más accesible al público de manera abierta o, por lo menos, considera un beneficio bastante amplio para la comunidad en general.

Por lo anterior, la necesidad de preservar la memoria de las culturas mediante los archivos no debería verse (solo) bajo el temor de no poder volver a vivir sus representaciones de modo real, sino que esencialmente este impulso irrefrenable de “musealizar” los recuerdos surge del deseo de tener acceso ilimitado a todos los rincones reconfortantes de nuestro pasado (Guerra y Pereira 2019).

Consideraciones finales

Las fiestas tradicionales son un sistema de comunicación de las culturas porque con los elementos que se desprenden de su dimensión ritual se expresan toda clase de valores por los que se compone la sociedad: históricos, religiosos, profanos, populares o “auténticos”; entre otros. Por su parte, rituales como los relacionados con la música en la fiesta ofrecen vías que refuerzan el concepto de *identidad* a través de procesos comunicativos y receptivos asociados a los significados que los colectivos celebrantes le otorgan. Todo este compendio de significados incorporados fijados a la memoria colectiva conforman el ADN de la identidad de la población que se expresa mediante el acto de la celebración.

En la Semana Santa de Mompox y las corralejas de San Juan, todos estos símbolos están contenidos en los repertorios respectivos de cada celebración y solo son decodificados de manera objetiva por los sectores interesados en beneficiarse expresivamente del acto de la fiesta en comunidad. Así, la música en estos contextos ayuda a reforzar los presupuestos de la identidad local y regional mediante elementos que se asumen como positivos y que son compartidos por quienes estésicamente pueden percibir esos significados incorporados a la memoria colectiva, conectar al grupo celebrante con el ritual de la celebración y dar lugar a los componentes fundamentales en la fiesta como categoría de estudio: la creación y el refuerzo de las conexiones sociales y el disfrute del acto celebrado. Esto pondera a la fiesta como un mecanismo estabilizador que no solo asegura la continuidad de una cultura a lo largo del tiempo, sino que alivia las tensiones sociales porque son medios de expresión de los colectivos que la protagonizan. La fiesta es, por tanto, no solo una etiqueta de análisis, sino una necesidad humana con características específicas para los individuos de una determinada sociedad. Pero, además, la fiesta es una fábrica masiva de recuerdos íntimos, personales y colectivos que, al reproducirla mediante los procesos de memoria y archivo, proporciona bienestar a los sujetos sociales que se benefician expresivamente de ella.

[NOTAS]

1. Para Martí (2008), la participación activa corresponde a los actores de las representaciones festivas, mientras que la participación pasiva corresponde al público que recibe en distintos niveles los productos que se derivan del ritual.
2. Se denominan pasos a las esculturas hechas generalmente de yeso y madera que cargan los nazarenos y las cofradías durante los actos procesionales.
3. Para Gil (1991), el capital instrumental consta de todos los medios físicos y operativos necesarios para que la fiesta sea una realidad tangible, mientras que el capital expresivo es el disfrute y la participación sin fines ulteriores a la celebración en sí.
4. El interregionalismo, también conocido como transregionalismo o regionalismo bilateral, no es un término habitualmente empleado en las ciencias humanas. No obstante, en ciencias sociales, políticas y económicas, se puede encontrar con cierta frecuencia para referirse a intercambios de distintos conceptos entre regiones de un mismo Estado. Por ello, a falta de un mejor término que se ajuste al fenómeno al que me estoy refiriendo, he decidido incorporarlo como parte del análisis del repertorio de las fiestas de corraleja en el departamento de Bolívar.

[REFERENCIAS]

- Agámez Pájaro, Cristian. 2018. "Turbaco: ya no habrá sangre en la arena". *El Universal*, 9 de diciembre de 2018. Consultado: 15 de enero de 2019. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetasturbaco-ya-no-habra-sangre-en-la-arena-DA406858>.
- Ariño Villarroya, Antonio y Pedro García Pilán. 2007. "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España". *Andulí* 6: 13-28. Consultado: 16 de marzo de 2019. <https://idus.us.es/handle/11441/50684>.
- Arcila, María Teresa. 2004. "Semana Santa momposina, afirmación de una identidad". *Universitas Humanistica* 27 (27): 61-74. Consultado: 9 de abril de 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10150>.
- Baker, Sarah y Alison Huber. 2013. "Notes towards a typology of the DIY institution: Identifying do-it-yourself places of popular music preservation". *European Journal of Cultural Studies* 16 (5): 513-30. <https://doi.org/10.1177/1367549413491721>.
- Blanco Arboleda, Darío. 2009. "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa: La identidad colombiana y la música caribeña". *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 23 (40): 102-28. Consultado: 24 de junio de 2020. <https://www.redalyc.org/pdf/557/55715428006.pdf>.
- Derrida, Jacques y Eric Prenowitz. 1995. "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics* 25 (2): 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>.
- Esteve Secall, Rafael. 2001. "Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa Andaluza". *Laberinto* 6: 93-103.
- Featherstone, Mike. 2000a. "Archiving Cultures". *British Journal of Sociology* 51 (1): 161-84. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00161.x>.
- Featherstone, Mike. 2000b. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge: And the Discourse on Language*. Londres: Tavistock.
- García-Cañclini, Néstor. 2006. "El consumo cultural: Una propuesta teórica". En *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*, 2.ª ed., editado por Guillermo Sunkel, 72-95. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gil Calvo, Enrique. 1991. *Estado de fiesta: Feria, foro, corte y circo*. Madrid: Espasa Calpe.
- González, Sergio. 1994. *Vivir la fiesta: Un desenfreno multimediado*. México: Universidad Iberoamericana.
- Guerra, Paula y Thiago Pereira Alberto. 2019. "Punk and museum: Notes about the exposition 'Nirvana: Taking Punk to the Masses'". En *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes. Vol. 4*, editado por Paula Guerra y Thiago Pereira Alberto, 48-59. Porto: Universidad de Porto. Consultado: 3 de noviembre de 2010. <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1462id2865&sum=sim>.
- Hänggi, Heiner, Ralf Roloff y Jürgen Rüländ, eds. 2006. *Interregionalism and International Relations: A Stepping Stone to Global Governance?* Londres: Routledge.
- Hobsbawm, Eric. 1999. "Inventando tradiciones". *Revista BiTARTE* 18: 39-53. Consultado: 12 de febrero de 2019. http://www.academia.edu/download/32882351/inventando_tradicionesHobsbawm.pdf.
- Homobono Martínez, José Ignacio. 1990. "Fiesta, tradición e identidad local". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 22 (55): 43-58. Consultado: 3 de noviembre de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/144795.pdf>.
- Lara Largo, Sofía. 2015. "Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia". *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 21: 147-64. <https://doi.org/10.7440/antipoda21.2015.07>.
- López, Lluç. 2007. "El interregionalismo en la nueva arquitectura global: El caso de los encuentros Europa Asia. ¿Equilibrio de poder o construcción de identidades?". *Working Papers OBS* 74: 1-17. Consultado: 15 de diciembre de 2019. <https://ddd.uab.cat/record/44593>.
- Marcos Arévalo, Javier. 2009. "Los carnavales como bienes culturales intangibles: Espacio y tiempo para el ritual". *Gazeta de Antropología* 25 (2). Consultado: 18 de abril de 2019. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2024>.
- Martí i Pérez, Josep. 1996. *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martí i Pérez, Josep, ed. 2008. *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Merriam, Alan P. 2006. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, Leonard B. 2001. *La emoción y el significado en la música*. Traducido por José Luis Turina. Madrid: Alianza.
- Molano-Cruz, Giovanni. 2017. "La construcción de un mundo de regiones". *Revista de Estudios Sociales* 35 (61): 14-27. <https://doi.org/10.7440/res61.2017.02>.
- Navarro, Silvana. 2014. "Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: Estudio de caso Carnaval y artesanía". Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Consultado: 20 de marzo de 2020. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55992>.
- Nettl, Bruno y Philip Vilas Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, Timothy. 2007. "Reflections on Musical Identity from the Perspective of Subject-centered Musical Ethnography". *Musik und kulturelle Identität* 1: 137-144.
- Sánchez Villarreal, Felipe. 2017. "¡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". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. Consultado: 2 de mayo de 2020. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/21900/SanchezVillarrealFelipe2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Sobrino, Ramón. 2005. "Análisis musical: De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías". *Revista de Musicología* 28 (1): 667-96. DOI: 10.2307/20798094.
- Zapata Obregón, Jesús. 2015. *Mompox y su cultura musical: Una visión histórica y social, 1540-1993*. Barranquilla: La Iguana Ciega.