

Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional



“La ‘mirada’ es un producto de la historia reproducido por la educación”
(Bourdieu, 2011, p. 235).

Cómo citar este ensayo

Gustavo Adolfo López-Gil; María Teresa Arcila-Estrada; Luisa Fernanda Hurtado-Escobar (2022) Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Revista Encuentros*, vol. 20-01. Universidad Autónoma del Caribe. Doi: 10.15665/encuen.v20i01.2278

Gustavo Adolfo López-Gil¹ Universidad de Antioquia.
gustavo.lopez@udea.edu.co; <https://orcid.org/0000-0003-3459-353X>
María Teresa Arcila-Estrada², Universidad de Antioquia.
arcila.mariateresa@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0165-7616>
Luisa Fernanda Hurtado-Escobar³, Universidad de Antioquia.
luisa.hurtado@udea.edu.co, <https://orcid.org/0000-0002-3603-7468>

Recibido: 17 de marzo de 2021 / Aceptado: 13 de agosto de 2021

RESUMEN

Este texto presenta el bullerengue como una práctica socio cultural difícil de fragmentar sin caer en su simplificación y sacrificar su cabal comprensión. Significa un intento de juntar lo que comúnmente ha sido separado en los estudios existentes sobre esta manifestación (fiesta, música y baile), pero sin perder de vista sus ensamblajes, a través de dos dimensiones de análisis: artístico-cultural y socioespacial. Refiere una experiencia reciente de investigación en Urabá (región situada en el departamento de Antioquia, nor-occidente de Colombia), proyecto denominado *Bullerengue en Urabá, acercamiento a una expresión cultural compleja* (2018-2019), que desde un enfoque interdisciplinario integra la etnomusicología, los estudios de la danza, los estudios socioespaciales y la etnografía.⁴

Palabras clave: expresiones afrodescendientes colombianas; música y danza afro-colombiana; bullerengue en Urabá Colombia; corporalidad; territorio.

1 Especialista en Arte y Folclor, músico investigador, Grupo de Investigación Músicas Regionales.

2 Magister Vida y Cultura Urbana, Antropóloga investigadora del Instituto de Estudios Regionales INER.

3 Candidata a Magister en estudios Teóricos de la danza, danzarina investigadora, Grupo de Investigación Músicas Regionales, Facultad de Artes.

4 El proyecto tuvo como propósito principal profundizar el análisis en torno a la importancia y el sentido del Bullerengue como práctica simbólica en la subregión de Urabá, su relación con los procesos sociales, políticos, económicos y culturales locales. En consecuencia, se abordaron, entre otros aspectos, sus especificidades y particularidades respecto de otros territorios de la región Caribe, el lugar que ocupa en las configuraciones identitarias del territorio, las transformaciones estructurales como fiesta, música y baile que se evidencian en su tránsito por diferentes contextos —uso tradicional, vinculación a procesos formativos de escuela, acceso a los medios y al espectáculo— y aperturas/cerramientos del género respecto de otras músicas que se practican en el entorno.

Bullerengue in Urabá, a complex sociocultural manifestation. An inter dimensional perspective

ABSTRACT

This text presents bullerengue as a socio-cultural practice that is difficult to fragment without falling into its simplification and sacrificing its full understanding. It means an attempt to gather what has been commonly separated in the existing studies on this manifestation (party, music and dance), but without losing sight of its junctures, through two dimensions of analysis artistic-cultural and socio-spatial. The text refers to a recent research experience in Urabá (region located in the department of Antioquia, north-western Colombia), a project called Bullerengue in Urabá, an approach to a complex socio-cultural manifestation (2018-2019), which from an interdisciplinary focus integrates ethnomusicology, dance studies, socio-spatial studies and ethnography.

Keywords: Colombian afro-descendant expressions; Afro-Colombian music and dance; bullerengue in Urabá Colombia; corporality; territory.

Bullerengue no Urabá, complexa manifestação sociocultural. Uma perspectiva interdimensional

RESUMO

Este texto apresenta o bullerengue como uma prática sociocultural difícil de fragmentar sem cair numa simplificação e sacrificar sua plena compreensão. Trata-se de uma tentativa de unir o que comumente se separou nos estudos existentes sobre esta manifestação (festa, música e dança), mas sem perder de vista suas montagens através de duas dimensões de análise artístico-cultural e socioespacial. Ele se refere a uma experiência recente de pesquisa em Urabá (região localizada no estado de Antioquia, noroeste da Colômbia), em um projeto denominado Bullerengue em Urabá, uma aproximação de uma manifestação sociocultural complexa (2018-2019), que a partir de um enfoque interdisciplinar integra a etnomusicologia, os estudos da dança, os estudos socioespaciais e a etnografia.

Palavras-chave: Expressões afrodescendentes afro-colombianas; música e dança afro-colombiana; bullerengue em Urabá Colômbia; corporalidade; território.

Introducción

Un grito cascado y a la vez agudo de un innegable *sentao* sale de la garganta de Emigdio, rompe la ruidosa noche y se cuela entre los adoquines del parque de Necoclí. El *alegre* de Huberto concienzudamente probado, podría decirse acariciado un instante antes, se remece ahora entre sus piernas, mientras al lado el *llamador* descansa sobre las de Manuel. ¡Por fin una noche de bullerengue después de tantos dolores en este pueblo, carajo! Los ojos brillan en la semipenumbra que permiten las lámparas de helio.

Menos mal no hace calor y la brisa suaviza los rostros acabados de bañar. ¡Qué bien se siente después del bochorno de la tarde!

Esta es una ocasión especial, no todos los días se reúnen músicos de tantos rincones.

Como a regañadientes entra el tambor con su *reee tun tún* y llena el espacio. Huberto se las arregla para seguirle el paso a un afanado cantador. ‘Bueno, no importa, veremos hasta dónde llego’, piensa; ‘eso sí, donde salga el muchachito aquel a bailar, ahí sí me paro, porque yo, lo que es a ese, no le toco; él se cree que está solo y no escucha la música’. Emigdio lo mira mientras continúa su canto; parece como si lo estuviera entendiendo.

El ron ha empezado a rodar entre los coristas que hasta ahora han respondido los versos, bajito, todavía con desgano y desentonando, como si no hubieran comido o apenas se estuvieran acomodando.

Elegante, despacito, mirando al frente mientras menea suavemente la cadera sale al medio una muchacha de pelo crespo y bluyines que vino de Chigorodó. Sonríe y después de saludar al tambor con una pequeña inclinación mira de reojo a un joven que está entre los curiosos y que la ha estado observando con simpatía. Ella espera un poco, da un giro y continúa desplazándose con altivez y gracia. El joven no espera, sonriente se lanza al ruedo y decidido se le acerca; pareciera que la fuera a rodear con sus brazos, pero no, se distancia otra vez y sus pies se cruzan y descruzan dando pequeños saltos. Sus miradas se rozan, algo se quieren decir.

Por un pequeño gesto de su ceja Emigdio entiende que su amigo Willington quiere cantar. ‘Está bien’, piensa, aunque desea continuar, pero no puede forzar demasiado la voz esta noche; está cerca el festival de Puerto Escondido. Se produce el pequeño silencio de un corte que a nadie incomoda y otra voz masculina rasga la noche: *Asiii, asiii, asiii se baila el fandango*.

Esta vez un nutrido coro le contesta con el ritmo puesto en las palmas de las manos:

Así se baila el fandango.

Dos grandes dimensiones de la vida social, una artística-cultural y otra socio espacial, complejizan al bullerengue. Para reconstruir la primera, es necesario abordar tres componentes inseparables: la música, el baile y la fiesta; para la segunda, comprender el contexto, es decir, la territorialidad con sus relaciones y conexiones. La complejidad aquí, no necesariamente hace referencia a dificultad, alude más bien a los entrecruzamientos, a la interdimensionalidad de esta práctica;⁵ es, como señala López (1998), confluencia de saberes alrededor de problemas comunes, buscando la integralidad del hombre consigo mismo y con el universo, “es captar la diversidad y pluralidad de la unidad” (p.100). En consecuencia, se plantea en relación con el bullerengue un problema que demanda la concurrencia de varios enfoques. Sin embargo, no aspira este artículo a desarrollar con exhaustividad la posibilidad de análisis que hasta ahora se ha avizorado; la pretensión es abrir un sendero para entenderla de una manera integral.

Urabá, la espacialidad regional que acoge el bullerengue, constituye un territorio de encuentros-desencuentros de migrantes del Caribe colombiano, del Chocó, Antioquia y Caldas, con pobladores ancestrales de varias etnias –Dule o Tule, Embera (dóbida y eyábida) y Zenú– (Ver figura 1). Como resultado de procesos de colonización que datan de fines del siglo XIX y comienzos del XX, Urabá se ha configurado como una *frontera interior*,⁶ cuyas expresiones e implicaciones para el caso, son insuficientemente comprendidas aún.

Para las sucesivas oleadas de gentes caribeñas que desembarcaron en sus costas selváticas y vírgenes, Urabá representaba un “nuevo mundo”, no marcado por las memorias de la esclavitud, el sometimiento

5 Como lo expresan Gilson Lima (2017) y Oscar López (1998), el pensamiento complejo cuestiona el principio de separabilidad del modelo cartesiano imperante, la dependencia del paradigma simplificante que ha impedido integrar todos los aportes de las ciencias y las técnicas actuales.

6 De acuerdo con Arcila y Gómez (2009), el término alude a espacialidades subnacionales débilmente integradas con las dinámicas de los centros de poder, con escasa vigencia del ordenamiento socio espacial normatizado por la sociedad mayor, interacciones entre dos (o más) unidades socio espaciales diferentes, entre otras características (pp.17-24).

y la humillación, tal y como ocurría en Cartagena, Canal del Dique, Montes de María y los demás lugares que dejaban atrás; una tierra donde el horizonte estaba abierto para comenzar de nuevo, en condiciones de independencia y autonomía, como pescadores y cultivadores de pan coger o *tagüeros* y *raicilleros*.⁷

A lo largo de su historia —especialmente desde el momento en el que una extensa área del territorio se convirtió en monocultivo del banano para exportación, en la década de 1960—, se han presentado fuertes tensiones políticas y sociales fruto de intereses encontrados por la tenencia y uso de la tierra y de los recursos naturales. La inequidad en la distribución de la riqueza, la falta de oportunidades para sus habitantes, los impactos ambientales y sociales de las múltiples violencias que afectan también al país, así como la persistencia de un modelo centralista de administración pública son, entre otras, las dificultades que vive su población.

Por ello, resulta innegable que el bullerengue que se hace hoy en día en Urabá está distante del que trajeron consigo sus primeros migrantes (diferente, incluso, del que se hace en sus lugares ancestrales, como María La Baja, Palenque de San Basilio o Santana). Es decir, el bullerengue como gesto de dolor y como lamento fue reemplazado por la fiesta con la que los negros de esta región hoy le cantan a la vida y alejan los sufrimientos y las dificultades cotidianas.

Figura 1. Mapa de geolocalización de Urabá



Fuente: Elaboración propia a partir de mapas del Instituto Geográfico Agustín Codazzi

Dimensión artística cultural (música – baile – fiesta)

El bullerengue, para algunos, es un género musical, y efectivamente lo es, conlleva una voz líder, un coro que le responde y una base rítmica percusiva de dos tambores, totuma o guache y palmas o tablitas. Otros lo han concebido como un baile, y también lo es, bailadoras y bailadores expresan la música y dotan de sentido la manifestación.⁸ Muchos son los que han dicho que se trata de un *baile cantao* integrando dos de sus componentes —hasta ahora la noción más generalizada—.⁹ Sin embargo, no se ha puesto la misma atención a un tercer componente, la fiesta, ya que el bullerengue es un encuentro social para crear y gozar de la música y el baile, pero, ante todo, un momento excepcional para celebrar la vida.

Ahora, tampoco se han atendido las articulaciones e interrelaciones, ya que lo común es que cada uno de los componentes se considere por separado. No obstante, según las percepciones de la mayoría de sus practicantes, para su real comprensión, el bullerengue debe ser pensado como un tejido unitario donde música, danza y fiesta producen significados y significantes profundos de su realidad social. Pues este se erige dentro de una comunidad que se recrea y lo recrea como recurso expresivo propio, y además

7 Nombre dado a los recolectores de semilla de tagua (conocida también como marfil vegetal) y de la raicilla de ipecacuana (planta curativa que se extraía en las selvas del trópico), por lo general sometidos a la relación de dependencia con los intermediarios de los comerciantes ricos de Cartagena. Tema desarrollado de manera amplia por la investigadora (Uribe de H., 1992).

8 En esta perspectiva se destacan, por su impronta y por ser pioneros, los trabajos de Abadía Morales (1983), List (1994) y Zapata Olivella y otros (2003).

9 Al respecto pueden verse, entre otros, Franco (1987), Benítez (200) y Loaiza y Silva (2014).

de funciones identitarias, comunicativas, políticas, destaca su significación lúdica – estética – artística que produce una impronta dentro del contexto regional, colombiano, y se inserta en dimensiones más amplias de estilos y estéticas afrocaribeñas.

Es artístico en cuanto constituye un lenguaje sonoro, corporal, visual que comunica y tiene sentido al interior de un grupo humano. Si, como argumenta Maillard (1998), “el proceso de simbolización, tal como normalmente se entiende, es un proceso hermenéutico interpretativo” (p.170), y si el símbolo es un reconocimiento, se presenta en vez de, en el lugar de, y su función es la de sustituir, ¿cuáles son esos contenidos en el bullerengue? Es esta dimensión de la manifestación la que se intenta desvelar a lo largo del artículo. Y esta misma autora es quien da la pauta de cómo se vincula con lo social cuando afirma que “la actividad de la imaginación no es el resultado de una actividad individual y cerrada, sino el de la fusión del estarse-siendo de un individuo con el estar-siendo de su entorno, matizado por la velocidad y la intensidad que cada elemento le imprime al *gesto*” (p. 171). Por ello, para quienes históricamente han tenido que reinventarse, y lo siguen haciendo cada día, aunque su manifestación expresiva estética se ha catalogado como ¡bulla!, resultan muy significativas sus palabras: “El símbolo reconcilia al ser con el no-ser, lo posible con lo imposible; es el vínculo que le otorga sentido a lo que de por sí no lo tiene” (p. 179). Con el bullerengue la población afrodescendiente de Urabá reivindica su lugar en el territorio, reelabora memorias ancestrales y asume sus búsquedas propias.

Las voces ásperas, añejas, curtidas por el sol y las faenas cotidianas han establecido una manera de cantar, de decir, de alegrar, de resarcir, que las actuales generaciones retoman y contrastan con nuevas exigencias más cercanas al espectáculo. Unido a ellas, el lenguaje de los tambores y las pequeñas percusiones que acompañan se codifica y decodifica en matrices rítmicas sonoras que definen géneros, pero al mismo tiempo, establecen la suficiente libertad para recrear el momento, lo que acontece. Cuerpos sonoros, cuerpos en movimiento, cuerpos lúdicos expresivos que se han resistido a la mojigatería de los inmigrantes del interior del país y han reivindicado el baile como espacio de ritualidad, de libertad, de disfrute: un diálogo de sensualidad trascendente. ¿No es todo ello consecuente con la cosmovisión que han construido?

Música. Se busca aquí un acercamiento al concepto clásico en etnomusicología de las músicas como “lenguajes sonoros” —que se comportan como sistemas—, acuñado por el etnomusicólogo Bruno Nettl,¹⁰ el cual se confronta con una revisión más reciente de los enfoques metodológicos de esta disciplina, realizada por Timothy Rice,¹¹ y se apoya con las categorías “matriz musical-cultural” y “comunidad sonora”, que propone el investigador Jorge Nieves Oviedo (2008).¹² El sistema sonoro bullerengue estaría conformado entonces por sus actores (cantadoras, tamboreros, bailadores);¹³ un formato grupal más o menos estable; unos ritmos¹⁴ (sentao, chalupa y fandango); los repertorios; las

10 Concepción planteada en *Transplantaciones de músicas, confrontaciones y mecanismos de rechazo* (Nettl, 1980, pp. 5-17).

11 Significa asumir para el bullerengue la pregunta integral que propone este etnomusicólogo: ¿cómo el ser humano produce-construye, conserva y experimenta, histórica-social e individualmente la música? (Rice, 2001, p. 161).

12 Según Nieves (2008) “una matriz socio cultural está constituida por un conjunto de *habitus* más o menos coherente con cierta capacidad coercitiva que le permite funcionar como un sistema de reglas (explícitas e implícitas) que regulan los comportamientos de los individuos partícipes”. A partir del concepto de *grupo sonoro* de Blacking (1995) y de Tupinambá (2000), Nieves propone también la noción de comunidad sonora como “un conjunto más o menos abstracto, pero cuyos miembros existen en condiciones concretas”. Los une la preferencia común por ciertas prácticas musicales, sus parámetros sociales, ideológicos, espaciales y sus valoraciones (p. 272). En dichas comunidades se expresa de manera dinámica la contradicción entre el individuo y el grupo, como ya lo señalaba Rice (2001), y en el bullerengue es evidente la impronta de reconocidos actores, tanto en el baile como en la música; al punto de ser parte fundamental en la configuración de tendencias estéticas-estilísticas.

13 Dedicar un espacio específico para los bullerengueros desbordaría los límites del presente artículo; en la introducción y en la dimensión socio espacial se apunta a una caracterización muy general.

14 La categoría de género es compleja por sus múltiples implicaciones musicales y socio culturales. En este texto se entiende el bullerengue también como género y sus variantes como ritmos.

pautas de producción, apropiación, difusión; y los comportamientos y sistemas de valoración que rigen su discurso. Es decir, unas competencias creativas, expresivas y de apreciación, que se reconocen, se experimentan y se convalidan en la interacción dinámica entre el músico y los colectivos, en un medio social, cultural histórico específico.

Los instrumentos generalizados en todo Urabá para la interpretación del bullerengue son los ya mencionados: el tambor macho o llamador y el tambor hembra o alegre; la totuma es bastante frecuente, sin embargo, en Turbo y Necoclí se remplaza por el guache (cilindro de lata); las palmas o tablitas, se usan sobre todo en San Juan de Urabá y en Arboletes. Anteriormente el rol de solista era con mayor frecuencia femenino y el de los tambores masculino, en la actualidad la asunción de roles es cada vez más flexible.



Fuente: Archivo fotográfico de Katherine Londoño, Grupo Cumbellé (Turbo) en Necoclí (Antioquia), 2019.

El tambor hembra se sostiene entre las piernas del tamborero y se interpreta con las dos manos. El macho es similar al hembra en su forma, solo que de menor tamaño, se dispone sobre las piernas del tamborero, en forma horizontal, y frecuentemente se toca con baquetas, o con baqueta y mano. El parche marca el contratiempo y la madera el tiempo (en ocasiones este puede omitirse), en el caso del ritmo de fandango se rompe este tipo de alternancia. La totuma y las palmas o tablitas (idiófono de sacudimiento y de choque, respectivamente) refuerzan la marcación del tiempo y cuando emplean guache (sonaja tubular de sacudimiento), este marca ambos tiempos. El alegre y el macho se disponen al frente, detrás —en semicírculo— el coro, los bailadores y los cantadores; y al centro de esta segunda línea, la totuma o el guache (véase Figura 2). Formación que se mantiene regularmente, como disposición acústica importante para la puesta en escena; en la dimensión festiva espontánea de la manifestación, la completa el público, y se denomina *rueda bullerenguera*.

Respecto a la composición-creación, en el bullerengue se parte de una estructura responsorial (de solista y coro), que varía entre alternancia estricta (para cada verso, una respuesta) y formas de exposición del tema, dependiendo del ritmo, en donde puede darse incluso hasta una estrofa completa de cuatro versos (copla), seguida por la respuesta del coro. Es innegable el protagonismo que tiene el desempeño melódico y el improvisatorio, pero en este caso se teje un verdadero diálogo entre la cantadora (o cantador), el tamborero (tambor hembra o alegre) y los bailadores: ella invita, propone, exige, el otro repica, llama, apoya, adorna, y los otros se espantan, reverencian, marcan los movimientos básicos o ensayan nuevos pases. Quienes interpretan el llamador o tambor macho, las palmas, la totuma o el guache cumplen, entonces, la función de apoyo rítmico, de metro y estructura de amarre para los anteriores.

Este desempeño se da a partir de *las bases*, patrones rítmico-métricos del tambor hembra, el macho y la totuma o el guache, que identifican y diferencian cada ritmo. Además, está la alternativa denominada *llenar la base*, es decir, un incremento de densidad rítmica (mayor número de eventos sonoros), y los *repiques* o *revuelos* que se improvisan de acuerdo al momento, pero siempre en comunicación y complemento con el cantador(a) y los bailadores.

Las melodías corresponden a frases cortas, reiterativas, esencialmente anacrúsicas y sincopadas, sobre todo en la parte del solista, puesto que este goza de mayor libertad para emplear el recurso de la variación, la cual frecuentemente se concreta en ese tipo de diseños sincopados. El coro habitualmente repite la frase expuesta inicialmente por el solista o una derivada de la misma. Son melodías que siguen en gran medida la direccionalidad marcada por el movimiento de reposo – tensión – reposo, la mayoría en tonalidad menor y un número significativo de obras en tonalidad mayor; aunque es posible encontrar algunas obras modales.

En el canto tradicional de las mujeres hay preferencia por voces gruesas, un poco ásperas y roncadas, con un componente nasal, con cierto tipo de vibrato. En los hombres es característica la entonación aguda y su timbre abierto, de garganta, a veces desgarrado y quejumbroso. En la actualidad los niños y los jóvenes marcan una tendencia vocal que empieza a generar cambios, se privilegia la entonación y el timbre de voces redondeadas.

El bullerengue *sentao* o *asentao* tiene como características su velocidad sosegada, el lamento en el canto, el uso moderado de los repiques en el tambor y una base rítmica construida fundamentalmente con *canteos*. La *chalupa* es de tempo más acelerado que el *sentao*, el tambor introduce mayor cantidad de revuelos o variaciones, ya que se considera un ritmo más alegre, su base rítmica no usa los *canteos*. El *fandango* también es de *tempo* relativamente rápido, tiene una base rítmico-métrica distinta a los demás ritmos en tanto presenta pulsación de pie ternario. A continuación se observan *las bases* del tambor hembra (Figura 3), empleadas por Franklin Hernández Cassiani “Lucumi”, formador de percusión y canto en el Semillero Sueño Necocliseño (comunicación personal, 28 de agosto de 2018).

Figura 3. Patrones rítmicos del bullerengue

The figure displays three musical patterns for bullerengue rhythms. Each pattern consists of a drum notation (Tambor hembra) and a vocal line with lyrics.

- Sentao:** The drum notation shows a series of eighth notes with stems pointing up and down. The vocal line is in 4/4 time, with lyrics: "Quie - ro a - gua de co - co pa ra mí".
- Chalupa:** The drum notation shows a series of eighth notes with stems pointing up and down. The vocal line is in 4/4 time, with lyrics: "Tum pa tu-tum pa tu-tum pa pa. Tum".
- Fandango:** The drum notation shows a series of eighth notes with stems pointing up and down. The vocal line is in 12/8 time, with lyrics: "Tu-tu-tu tum - pa pa tu. Tu-tu tum tum".

Fuente: Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Facultad de Artes-Universidad de Antioquia.

En muchas de las letras se entrecruzan estructuras hispano ibéricas del romance, la décima y la copla, con apropiación de elementos rítmicos y formales africanos que obedecen más que a la lógica del compás, a la de ciclos o claves. Cuentan experiencias de vida, aluden a circunstancias de la cotidianidad de sus creadores, a su medio natural, a su forma de ver, de sentir y de relacionarse con su mundo, a hechos sociales de sus comunidades. Como expresa Francisco Álvarez, bullerenguero, integrante del grupo Palmeras de Urabá-Segunda generación, se constata en ellas “cómo un territorio se cuenta a través de esta música” (comunicación personal, 14 de Diciembre de 2017). Sin embargo, Neil Quejada, asiduo defensor de la manifestación y promotor de la Pastoral Afrocolombiana, critica cierta descontextualización de los textos (comunicación personal, 29 de agosto de 2018); al respecto, Francisco Álvarez recuerda el sentido encubierto al cual se recurría en muchas músicas afro, en la época de la esclavitud, para poder señalar, burlar, criticar, sin ponerse en evidencia.

Respecto a la apropiación y difusión del género, es pertinente la observación de Nieves Oviedo (2008), según la cual, las matrices sonoras regulan, además, procesos de aprendizaje de los instrumentos: “Si bien no constituye un saber sistematizado por escrito, con los métodos de la escolaridad moderna, los músicos ya entrenados pueden impartir a los aprendices instrucciones ordenadas y a su manera sistemáticas” (p. 234). Además, porque se cuenta con una terminología propia que, en el caso de las percusiones del bullerengue —como se constata en los párrafos anteriores y en los ejemplos—, diferencia tipos de ataque de los sonidos (tapado, abierto, quemado, canteo, fondeado, rebuje, base, revuelo) y, en el canto, recursos técnicos e interpretativos (dejo, lereo, verseo, tonada). En consecuencia, se han posibilitado también nuevos espacios de aprendizaje, ya no en la interacción dinámica de sus contextos de práctica,¹⁵ sino en procesos más normalizados, desde el punto de vista académico, desarrollados por grupos de niños y jóvenes que se dedican a aprenderlo.¹⁶ Este cambio cultural puede comprometer también transformaciones esenciales del género, en cuanto, si no es bien conducido, constriñe un aspecto central como es su carácter improvisado.

Adicionalmente, de acuerdo con este investigador, las matrices y sus géneros también están condicionadas por el papel de las tradiciones, la radio y otros tipos de mediaciones (festivales, encuentros, televisión), por el peso del mercado y las migraciones de sus músicos (Nieves, 2008, p. 232). Todo ello opera en el caso del bullerengue, pero no de la misma forma. El mayor impacto se vive por la tradición y por los festivales y encuentros (el mercado, en particular como industria discográfica es aún incipiente). La evidencia es la diversidad de agrupaciones y de propuestas, desde aquellas donde confluyen varias generaciones compartiendo un legado, con el cual se comprometen, hasta aquellas más juveniles, que se apoyan en dicho legado, pero exploran nuevas posibilidades creativas; todas a su vez, cuando acuden a su cita “obligada” en los festivales, reciben la presión impositiva de sus cánones.

En este sentido, también se observan dinámicas de cambio que los actores señalan como *nueva ola* e incluso *fusiones*, y que no son solo respecto de lo musical (mayor énfasis en la interpretación vocal, variaciones en el formato instrumental, aceleración de los tempos, uso de las nuevas tecnologías), sino en el baile y en los mecanismos de apropiación y difusión; en otras palabras, una transformación de la manera como se vive la manifestación y de quienes la viven, que Pardo (2009) ha señalado como la “institucionalización de los géneros” (p.21), y Rojas (2012) como la “separación en tiempo y espacio de los contextos comunitarios y tradicionales durante los procesos de construcción de espectáculos culturales derivados de expresiones locales” (p.149).

Dentro de las comunidades sonoras que establece Nieves (2008) para el Caribe colombiano, el bullerengue se ubicaría en “Comunidades de ‘gusto tropical’ cuyo eje está casi en las márgenes del mercado” (p. 278), al lado de las músicas de gaitas, bandas sabaneras, entre otras, que tienen un mercado casi exclusivamente subregional. Así, este género ha convivido históricamente con la música de sexteto (la más reconocida), la de gaitas, las bandas pelayeras, la chirimía chochoana¹⁷ y lo que también Nieves denomina “música comercial del Caribe” (vallenato, champeta, salsa) (p. 277). Con las dos primeras es evidente que se comparten algunos géneros, instrumentos, repertorios y rasgos estilísticos; incluso, los intérpretes ejercen de manera alterna varias de ellas y encuentran en dicho acercamiento una manera de diversificar su propuesta.

En relación con los comportamientos y las pautas de valoración, resulta pertinente preguntarse ¿qué

15 Se acoge la tesis de Miñana (2009), quien cuestiona la apropiación como legado o transmisión en las prácticas tradicionales y en su lugar destaca los procesos de interacción dinámica entre pares (p. 221).

16 Estos ámbitos suelen conocerse como semilleros, surgieron desde la década de 1990 gracias a las actuaciones de gestores culturales y casas de la cultura, como una acción de preservación y salvaguardia patrimonial. Actualmente, están presentes en todos los municipios bullerengueros, su propuesta se centra en la sensibilización, la estimulación temprana de talentos y la incorporación de valores de convivencia.

17 Los nombres de estas prácticas musicales aluden al tipo de agrupación con que se interpretan, conjuntos regionales característicos.

hay de fondo en un bullerengue, ¿qué se teje, ¿qué expresa el cantante, el tamborero, los coristas, el conjunto como tal?

De un lado, se observa un encuentro de sensualidad, erotismo, creatividad, repentismo y emulación al interior del grupo (también con el público, máxime si es en una rueda, en la cual se permite que cualquiera pueda relevar y ser relevado). Por otro lado, se configura un espacio de autoafirmación (visibilización, afirmación individual, afirmación del colectivo) y de participación en el juego. Pero ¿qué se juega? El saber-poder que brinda el conocimiento y el ejercicio de unas habilidades, las competencias creativas, expresivas y de apreciación, arriba mencionadas.

En concordancia, el buen cantador, según el consenso, acredita no solo su voz potente (para sobreponerse a los tambores, a todo el conjunto y al ambiente festivo bullicioso), su capacidad de improvisar (pues se canta durante largas jornadas), y el lereo;¹⁸ más que ello, se valora su capacidad expresiva y comunicativa, pues debe regular con su canto la dinámica de la agrupación y de la fiesta misma, a través de códigos comunes. El tamborero se mueve con su instrumento sobre una dinámica de orden y regularidad sobre *la base*, que rompe de manera intempestiva en el *revuelo*. Su incertidumbre llama la atención, mantiene a todos en vilo; con su aparente introyección se hace requerir, pero la analogía de una inmensa oreja, atenta a todo el desarrollo de la rueda, empleada por Montes Niño (2015), es bastante precisa (p.129).

¿Cuáles son esos códigos comunes que regulan la interacción? A continuación, se resumen de manera general (sin especificarlos según el rol de los intérpretes), y se agrupan por la función que cumplen.

De énfasis expresivo-emotivo: las variación melódicas hacia las notas más agudas del registro vocal, acordes con el diseño escalístico; los colores (timbres) en los golpes del tambor; los gritos y frases increpadoras, de animación; la gestualidad de las manos apoyando el sentido de tensión o de reposo de la variación melódica; los ojos cerrados o la mirada y la expresión trascendente del rostro; los movimientos del cuerpo reforzando, en general, el énfasis de un diseño, de un revuelo, o insinuando el baile con discretos balanceos (particularmente de los solistas en el fandango); la elevación del volumen de la voz o del instrumento (acompañada incluso con la elevación del tambor); y los textos mismos que se improvisan o se recuerdan de acuerdo al momento.

De variación, tempo-ritmo: el “pisar la nota de los coristas”, que no deja espacio de silencio, une las frases, aportando al mantenimiento del tempo e, incluso, a su impulso siempre a incrementarlo; el palmeteo de los coristas o del solista (duplicación del pulso o uso de un patrón específico que, además de variación, se aprovecha con este fin); la libertad rítmica,¹⁹ en el caso del solista, que dialoga, se vuelve énfasis expresivo e invitación-reto para tamborero y bailadores.

La improvisación: el acto creativo en el instante mismo, es el mayor reto, el mayor acuerdo que se cruza con lo anterior. Pero hay unos límites, no todo se vale, la matriz de cada ritmo es tal vez lo más definitivo (pues establece el ritmo como tal); luego vendría la fluidez de las variaciones propuestas en función de los diálogos y en consonancia con la idiomática propia del género (sobre todo para los tamboreros).

Por ello, el conocimiento mutuo y el acople es un elemento que se destaca. Y aunque antes no era usual que un grupo de bullerengue ensayara, en la actualidad la mayoría lo hace, las lógicas de los nuevos escenarios lo demandan. No obstante, esta interacción que se desarrolla al interior de la manifestación siempre ha exigido el entendimiento entre los participantes: el reconocimiento de un estilo de cantador(a) que se acopla con un tamborero, o de este con los bailadores, es un aspecto que reconocen la mayoría de los intérpretes destacados.

18 Frase melódica cantada usualmente a partir de la vocal “o” y la sílaba “le” (o leleleeee lele le), la cual sustituye uno o varios versos; sirve de comodín en la improvisación o como recurso expresivo.

19 List (1994), señaló estos comportamientos como “relaciones disyuntivas entre los diferentes discursos sonoros”, característica de músicas africanas (p.484).

Baile. Hablar sobre baile en el bullerengue superando el recurso descriptivo, ha sido un reto para los ejercicios de investigación. La danza como arte del tiempo transcurre en la materialidad corpórea y solo se puede registrar como experiencia; en el caso del bullerengue, ese registro se compone de una marea de sensaciones y emociones, no solo de la percepción del movimiento rítmico y del sonido mismo, sino de las interacciones con otras corporalidades, de la acción del canto y el palmoreo constante, de la emocionalidad variable que atraviesa al cuerpo en cada momento, de la percepción del tiempo expandido y compartido, de la sensación de goce, entre las que se pueden nombrar.

Para los bullerengueros es casi imposible traducir en palabras precisas la experiencia propia y encarnada del baile, por eso muchos de los ejercicios de producción escrita se basan en una observación de un tercero: aquel que ve cómo se baila, con mayor o menor conocimiento de la práctica, generalmente retoma lo visible para acercarse a la danza: las figuras, los pasos, los gestos. Por lo tanto, en este texto se busca entroncar el conocimiento corporal de los bullerengueros desde su propio relato, con un elemento vital para una visión no fragmentaria: los sentidos y contenidos asociados al baile. Una mirada amplia sobre la práctica, capitalizando también la experiencia incorporada de la investigación, permite avanzar en la comprensión de un baile que se entremezcla y se desarrolla en relación recíproca con la música y el espacio social de la fiesta.

Las bases del baile en su ejecución, entendido esto como aquello que define y diferencia el bullerengue de otros bailes, también han sido descritas por otros autores (Gómez, 2013 y Loaiza y Silva, 2014). Esa ejecución se configura sobre unidades rítmicas de los toques de los tambores en concordancia con cada ritmo (sentao, chalupa y fandango) y se sustenta en unos *dispositivos motores*²⁰ usualmente asociados al movimiento circular de la pelvis y a la marcación de la métrica y los pulsos con las piernas.

Las bases del baile en el bullerengue se pueden identificar como *unidades de movimiento* que se repiten secuencialmente manteniendo el ritmo y un *diseño de movimiento* propio. Esta última categoría, en un ejercicio de análisis para la teoría de movimiento, abarca lo que corresponde a las características técnicas como postura corporal, los principales gestos, las calidades del movimiento, los pasos y variantes. Es posible mencionar en el bullerengue características técnicas comunes en el baile de hombres y mujeres, tales como la fluidez de los desplazamientos, los cambios súbitos de movimiento o dirección con acentos corporales amplios y rítmicos, el énfasis en la gestualidad del rostro (gestos de dolor combinados con sonrisas y coqueteo) y las miradas. En la bailadora, la postura erguida, el movimiento de la pelvis —sea pendular, circular o lateral—, los gestos de las manos y el manejo de la

Figura 4. Diálogos bailadores-tamborero, Grupo Palmeras de Urabá (Necoclí, 2014)



Fuente: Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Facultad de Artes-Universidad de Antioquia

²⁰ Se comprende *dispositivo motor* como aquella parte o segmento corporal que impulsa una acción danzada específica y que permite la generación de otras. Categoría usada en análisis de características técnicas de movimiento, por la Corporación Cámara de Danza Comunidad, *Teoría del movimiento* (comunicación interna, Bogotá. 2019).

falda cerca al centro corporal, los sobijos del vientre; frente a una postura un poco más inclinada del hombre, el movimiento de la pelvis que resuena en el torso superior, amplitud de los movimientos de brazos, cambios de peso y giros estrepitosos, entre los más frecuentes.

La base permite el despliegue del movimiento expresivo de cada bailar(a) en su interpretación, para responder a las demandas de la estructura (organización de las acciones en el tiempo, los momentos y las interacciones); como lo menciona enfáticamente el tamborero Haroun Valencia, la capacidad de crear al instante, en interacción con los demás elementos (comunicación personal, 27 de agosto de 2018). Por eso, los movimientos llamados *morisquetas*²¹ y *pases* no tienen restricción mientras sean ejecutados dentro de esa unidad rítmica y de acuerdo con unos códigos de interacción y de significación en los que se sustenta el baile.

De cierta forma, lo que define el diseño, la estructura y las decisiones que los bailar(a) toman en el transcurso del baile es el sentido que se les asocia. Este sentido pasa por una amalgama entre los significados del ritual ancestral y los de la fiesta. Así mismo, dentro de la noción de bullerengue como rito iniciático femenino se genera una zona difusa de signos dados por la puesta en valor de la fertilidad y el estado de pubertad,²² por el lugar social de la mujer como objeto de atención y de deseo, referido por los bullerengueros en este trabajo de investigación (Marino Sánchez, comunicación personal, 15 de Diciembre de 2017; Dina Luz Suárez, comunicación personal, 16 de diciembre de 2017; Delfina Cocha, comunicación personal, 26 de Agosto de 2018). Esto le da a la bailadora un rol protagónico en el juego de seducción explícito en el que toman parte bailar(a) y tamboreros, y que ayuda a configurar el baile a partir de la dramaturgia interna que, en palabras de estos, sería una pugna por ella. En esta línea, sus llegadas al tambor se producen como respuesta a los repiques de llamado del tamborero (Figura 4); la reacción del bailar(a) se convierte en un *quite* y en las *morisquetas*, estrategias necesarias para recobrar y mantener su atención. En esa misma lógica cobran sentido los gestos de las manos de la bailadora, los *sobijos* del vientre, los *lujos* con la falda, las miradas hacia el tamborero y hacia el pareja, las sonrisas, el reto con la cabeza, el movimiento circular de la pelvis que no modifica el torso; todo lo cual se da mayormente en el sentao, pero que también ocurre en la chalupa y en menor medida en el fandango. Esto va sucediendo en coherencia con los toques del tambor, pues también este da cabida para que la pareja recorra el espacio e interactúe, en lo que denominan *rebusque*²³ o *coqueteo* cuando ejecuta la base o un *canteo*.

Más allá de la competencia y el enamoramiento, el baile y el toque de tambor tienen una relación dialéctica, de doble afectación, que se expresa en la escucha y en la comunicación visual con el tamborero. El bailar(a) no solamente se encarga de evitar que la bailadora se quede en el tambor, en ocasiones ambos saludan, le hacen la venia,²⁴ animan al tamborero, o responden a un revuelo, porque reconocen sus toques y aprenden que, aunque no todos los repiques son un llamado, sí cambian la dinámica de toda la rueda.

Este es un punto de cruce de los discursos que sustentan el bullerengue con la fiesta y el jolgorio, “el baile por el baile”, la expresión poética de los efectos de la música en el cuerpo; un baile que no narra historias sino que manifiesta el goce estético que el bailar(a) está experimentando con un sentao de

21 Morisquetas son juegos corporales y gestos que cada bailar(a) impregna a su interpretación, la mayoría de estos responden a la interacción entre los bailar(a) y hacen parte del coqueteo de ambos, de la creatividad del bailar(a) para mantener la atención de la bailadora, la animosidad del momento, e incluso, para expresar y dialogar con lo que cada uno está escuchando.

22 La hipótesis del bullerengue como rito iniciático de fertilidad fue difundida ampliamente en el ámbito de la folklorología, en particular por Abadía (1983) y Zapata, Massa y Betancourt (2003).

23 Rebuscarse es moverse con la pareja despacio, hacer pases, acercarse, coquetear con ella; se rebusca mientras el alegre está haciendo la base.

24 La “reverencia” al tambor es parte del juego, pero también puede estar relacionada con su antiguo sentido ritual en comunidades africanas; sin embargo, no existe una relación directa de los intérpretes actuales con estos simbolismos.

lamento o con un fandango que llama al “bambuqueo”²⁵, o con un canto que despierta una memoria sonora o una emocionalidad particular.

Tras esta descripción, el baile de bullerengue toma un sentido estético y un sentido lúdico comprendido como goce de libre elección, no solo en las interacciones que se dan de acuerdo al código festivo, sino en todo el diseño de movimiento: las llegadas y salidas del tambor adquieren otro matiz, los quites que se aceleran por la vivacidad de la rueda, los gestos, los diseños en el espacio, adquieren otras posibilidades, se modifican las calidades del movimiento, se amplían las miradas. Es diferente una venia al tambor cuando la bailadora lo está animando para que toque más fuerte, que una llegada de coqueteo.

Un grito de cantador(a) que genera un *revuelo* del tamborero, simultáneo a unos giros de la bailadora sobre su propio eje, acompañado por una cruce de piernas del bailador, que terminan juntos en *espanto*²⁶ con el remate del revuelo, en eso consiste el baile. Eso es el juego entre bailador y bailadora, o los juegos que producía la fiesta misma en otras décadas²⁷.

No se está proponiendo una separación entre dos tipos de baile de bullerengue, sino una manera de comprender las formas como operan en él los sentidos que le han sido asociados, desde la transmisión oral en los discursos, en la práctica, en las representaciones simbólicas.

Lo característico del baile sería entonces la capacidad de singularidad de cada bailador y la capacidad de improvisación–creación–interacción, en concordancia con esa trama de sentidos a los que se hace referencia.

Si bien se comprende el bullerengue como práctica cultural compleja y como tal un espacio de significación, según la perspectiva de semiótica aplicada de Victorino Zeccheto (2002), el baile puede ser entendido y analizado como un espacio de sentido en sí mismo, que se genera mediante el uso creativo de la corporalidad, las potencialidades expresivas individuales y colectivas, su relación con los signos sonoros, el uso del espacio y un elemento que no se puede pasar por alto, el contexto que lo enmarca.

Siguiendo con este autor, una clasificación de los signos como la elaborada por Jakobson pueden ayudar a identificar mediante cuáles códigos o lógicas internas funciona un sistema. En general, los signos corporales del bullerengue cumplen un papel cohesionador entre los distintos roles: cantador, tamborero, bailadores. Lo que no niega su carácter eminentemente artístico, por lo cual los gestos y movimientos del baile podrían carecer de una función comunicativa expresa, y continuarían siendo parte del sistema como signos de función estética, es decir, aquellos que comunican por medio de su forma, no de su intención, son expresión de lo que acontece en el momento de la interacción (Zeccheto, 2002, p.77).

Para una mirada del espectador o de un ente externo, la función poética predomina en las expresiones artísticas, pero internamente en la comunidad bullerenguera, los códigos que actúan principalmente en el baile son estéticos y rituales. Por ejemplo, en la relación con el tamborero (si bien el tambor es el símbolo, es accionado por un tamborero) algunas veces una misma bailadora interactúa con el tambor de distintas maneras: no siempre ella se acerca en respuesta a un llamado (además de que no todos los revuelos son

25 El lamento es un recurso expresivo-estilístico de esta variante rítmica (el sentao). Bambuqueo es la manera como se describe y se adjetiva el baile del fandango más brincado, de un pie a otro, cambiando el nivel de altura del cuerpo cada vez. Se diferencia de un fandango más sosegado y paseado de las nuevas generaciones.

26 El espanto es una de las morisquetas que hacen tanto hombres como mujeres, se trata de acentos o cortes en los movimientos o en los gestos, que se relacionan con los toques del tambor, usualmente con el remate de los repiques. Sucede, sobre todo, cuando se encuentran las miradas de los bailadores o cuando el hombre esquiva la falda de la mujer; pero también hay *espanto* con el *tambolero*.

27 Sobre las ruedas 30 años atrás, relatan los bullerengueros mayores que la bailadora recibía sobre su cabeza los sombreros de todos los parejas que bailaban con ella; o que el bailador no podía dejarse envolver o siquiera dejarse tocar por la falda de la bailadora, pues el buen bailador debía ser ágil para esquivarla; otro reto consistía en salirse de la rueda justo antes de que sonara el último repique del tambor, o incluso aquellos juegos que permitían continuar la parranda porque la persona que recibía el pañuelo antes de silenciarse el tambor “pagaba prenda”, o sea, compraba la siguiente botella de licor.

llamados), otras veces va hacia él con la intención de generar cambios en el toque, otras solo porque eso permite una acción como el coqueteo, otras ven en ello un juego constante del cual depende el baile y la animosidad del bullerengue porque transforma la corporalidad, aunque no de manera consciente.

Claramente las funciones de los signos se entrecruzan y no son excluyentes unas con otras. Tampoco tienen una manera organizada o distintiva de proceder, simplemente se van generando de acuerdo con la necesidad del bailar o bailadora en cada instante. De hecho, como explica Montes Niño (2015), la llegada de bailadores al tambor acciona la dramática de toda la rueda (p.111). Y en general el ámbito creativo del bullerengue parte del dominio de una materia como el sonido del tambor, la voz o el movimiento, pero su variación depende de los intercambios entre sus actores.

Fiesta. La fiesta trastorna tiempos y espacios, poniendo en suspenso las rutinas de la cotidianidad. Durante las fiestas religiosas coloniales de la ciudad de Cartagena de Indias en las que era permitida la participación de los cabildos de negros, se llevaban a cabo los bundes, una puerta por la que los esclavos podían escabullirse momentáneamente hacia otra dimensión espacio-temporal, donde no existía la opresión física y moral. De hecho en Urabá, en otra época más cercana, pero anterior a la creación de los festivales del género²⁸, las ruedas de bullerengue eran encuentros para cantar, bailar y tocar sin tiempo ni medida, entre otras muchas cosas que podían acontecer ahí.

Si bien procede de un pasado esclavo y de un bullerengue de dolor y lamento, el que se hace hoy en día en el contexto de Urabá es un bullerengue fiestero. Ese nuevo sentido diferente se percibe a través de signos tales como la profusa y contrastada intensidad de colores en los trajes, tanto femeninos como masculinos, a diferencia del blanco que usaban y, en muchos casos, conservan los trajes de las agrupaciones de Bolívar y Sucre; también en los tempos acelerados con que lo interpreta hoy la mayoría de las agrupaciones en Urabá; en la importancia del juego y la mimesis de la primera mitad del siglo XX, en la vitalidad que reboza la exhibición femenina de sus atributos, el coqueteo y sensualidad —por no decir seducción— que se reflejan en la corporalidad de las parejas durante el baile. Es importante remarcarlo: el bullerengue en Urabá significa goce, alegría, un encuentro para celebrar la vida en sus múltiples dimensiones.

Hasta mediados del siglo XX, el bullerengue acompañaba las fiestas religiosas de los asentamientos costeros y ribereños.²⁹ En algunos poblados esas fechas constituían importantes momentos de encuentro de bullerengueros de toda la región, quienes desde sus respectivos pueblos emprendían recorridos a pie, denominados romerías, para llegar a tiempo al lugar de la fiesta. A fines de los años 1960, producto de directrices emanadas de la Iglesia católica se rompió tal conexión,³⁰ lo que de manera drástica incidió en los años sucesivos en las agregaciones, solidaridades y continuidad generacional de la práctica del bullerengue entre el grupo negro caribeño asentado en Urabá. Este acontecimiento y otros concomitantes de cambio ocurridos a mediados del siglo XX casi dan al traste con esta manifestación. Pero en la segunda mitad de los años 80, algunas personas siguieron el rastro de ecos ancestrales que no se habían apagado completamente, y otros, con la conciencia de requerirse una acción urgente de salvamento, crearon en 1988 el primer festival de bullerengue en Puerto Escondido, departamento de Córdoba.³¹

28 Los tres festivales de bullerengue que se llevan a cabo a lo largo del año se crearon a finales de la década de 1980.

29 Las fechas especiales se asociaban con determinadas festividades del santoral católico y otras celebraciones. Año viejo, Año nuevo, La Candelaria, Santa Cruz, San Juan, Virgen del Carmen, Santa Catalina, Inmaculada Concepción, Santa Lucía, 24 de diciembre (Navidad) y también el Sábado de Gloria, durante la Semana Santa.

30 La separación de las expresiones profanas y la liturgia religiosa probablemente sea una consecuencia de los cambios que promovió la Iglesia católica en el Concilio Vaticano II, convocado por el papa Juan XXIII en 1959 y clausurado por el papa Pablo VI en 1965.

31 De acuerdo con Pizano, Zuleta, Jaramillo y Rey (2004), ciertas clasificaciones incluyen los festivales como formas festivas. Generalmente son organizados por el Estado, autoridades civiles y ONG's y, en ocasiones, cuentan con apoyo de la empresa privada. Los festivales folclóricos o artísticos tienen como propósito difundir la música, la danza, el teatro o el cine, a través de presentaciones, exhibiciones y concursos en los que se estimula el talento y la creatividad (p. 25).

Aun después de lo que develaron los análisis de Rojas (2012) acerca de los fenómenos de cristalización, homogenización y simplificación de la práctica que los festivales y sus códigos han producido, resulta imposible sustraerse a las intensas emociones que desata su participación en los sujetos y el significado profundo que posee el encuentro anual entre quienes se saben parte del campo bullerenguero en Colombia. Como un signo positivo, las ruedas en Urabá se recomponen recreando espacios festivos flexibles que, lejos de los escenarios y desobedeciendo la tiranía de lo valorativo permiten otra vez el disfrute y el goce.

En el entendimiento de que la fiesta es un ritual de agregación, se comparte lo escrito hace algunos años por Josetxo Beriain sobre las prácticas rituales como momento de “sociabilidad exacerbada y de protointeracción social fundante”: “Los individuos en este ritual constitutivo se auto perciben como miembros de su sociedad porque participan en el conjunto de sus significaciones sociales ‘imaginarias’ y comparten el deseo de rehacer periódicamente dicha sociedad como institución moral” (1990, p.27). Se trata, entonces, de una intensa vivencia de integración en la cual se afianzan lazos sociales y los actores apropiaron el significado normativo-integrativo de su sociedad.

En el bullerengue *urabaense*³² de hoy el mito viene a ser el relato de su pasado esclavo que configura un saber siempre presente e implícito, que es incorporado como “símbolo colectivo” o “imaginario social central” (Beriain, 1990, pp. 35-36). El rito como práctica colectiva que demanda el mito vendría siendo la rueda, ritual festivo a través del cual se representa su drama social. Pero ¿cuál puede ser ese drama si la esclavitud terminó hace siglo y medio? ¿Qué puede significar para los jóvenes de hoy el relato mítico de la esclavitud? A través del rito ellos canalizan su necesidad de reunirse como estrategia para darse fuerza, reconstruirse como cuerpo, resistir y regenerarse como comunidad negra que se sobrepone a una exclusión siempre vigente.

Fiesta, alegría, goce, celebración vital no desconocen, no niegan el dolor del pasado, que pareciera que en su interior está siempre presente. Lo que se dramatiza del mito es la necesidad de erigirse para permitir que aflore la fuerza siempre creativa y creadora que se renueva a sí misma, y supera el dolor profundamente enraizado. Esa importancia tiene el bullerengue hoy para la mayoría joven que lo practica: ingreso ritual al cuerpo social y a su memoria colectiva como población negra en Urabá.

Así, la rueda de bullerengue, espacio ritual y festivo por excelencia y tercer componente de la dimensión artístico-cultural, es producida y también productora de música y baile, los otros dos componentes. Como se dijo atrás, aquellos existen en función de ella, y en la flexibilidad y libertad que la caracterizan, reina la improvisación, también es creación *in situ*.

Dimensión socio espacial

De acuerdo con Montoya (2009), el enfoque socio espacial entiende el espacio como una producción social, lo que significa que, además de ser reconocido como una dimensión material en la que se desenvuelve la existencia, el espacio está determinado y a su vez determina la vida humana (p.117). El bullerengue como práctica social y artística cultural, se inscribe en el espacio y entabla con él relaciones de doble direccionalidad.

Relaciones contexto-bullerengue. Dos condiciones del contexto destacan aquí: la violencia política y la economía regional de Urabá, economía capitalista de producción de banano para la exportación, cruzada por la violencia política desde mediados del siglo XX. De ahí que el bullerengue se haya producido en un contexto de confrontación social y política armada. Para entender cómo ha sobrevivido podría ser útil el concepto bourdiano “economía de la práctica”, porque alude a escenarios en los que ella se ha sustraído de manera importante del capitalismo, la economía de mercado, y de la maximización

³² Gentilicio para el habitante de la región de Urabá.

del interés monetario, pues en el microcosmos donde se practica predominan los intercambios, la solidaridad, el goce, la alegría, el desinterés y la gratuidad (Gutiérrez, 2005, pp. 29-30). Aun cuando, como se ha señalado antes, se viene presentando una lenta y parcial inserción del bullerengue en economías de mercado cultural.

La condición de marginalidad que los bullerengueros ocupan en la sociedad regional es otro elemento clave. Es una población desprovista de capital económico o monetario y por tanto de poder, es decir, hacen parte del grueso de subalternos y sometidos; su capital es otro y es de carácter cultural. Si bien el bullerengue ha sido y, en buena parte sigue siendo, una manifestación cultural de pescadores, colonos, campesinos, amas de casa, y más recientemente, de estudiantes, gestores culturales e incluso algunos profesionales, para ellos mismos el bullerengue pertenece a la *gente pobre*. En tal sentido, sufren y padecen las profundas desigualdades sociales de Colombia (la falta de trabajo y de oportunidades, las deficiencias del sistema de salud, el hambre y la desnutrición), y los efectos del conflicto violento que mina a Urabá (las masacres, el desarraigo, las muertes violentas, el odio).

La inserción del bullerengue en circuitos institucionales, políticos y de la cultura ha sido y es un terreno de tensiones y luchas simbólicas que se expresan sobre todo a través de redes y relaciones clientelares que buscan instrumentalizar, apropiarse y usufructuar el capital cultural en beneficio de políticos tradicionales, administradores y funcionarios públicos locales que desde su posición de poder pretenden utilizar o manipular a los agentes sociales. Aprovechándose de sus múltiples necesidades, buscan asociarlos con la gestión de un alcalde o con las propuestas de un político en campaña electoral.³³ Es otra faceta de aquello que se ha referenciado arriba como la institucionalización de la práctica.

Si bien aquellos administran un capital económico representado por escasos recursos públicos para la cultura, lo que menos les interesa, con poquísimas excepciones, es el fortalecimiento de las prácticas artístico-culturales, el bienestar de sus agentes o sus procesos de producción identitaria. Por eso, aun cuando en el campo de producción cultural quienes generan y poseen el capital artístico y creativo son los bullerengueros, eso no les ha dado una posición de preminencia, poco se les reconoce socialmente y menos se les retribuye económicamente.³⁴

Sin embargo, no ha sido completamente posible para los contendientes (políticos, administradores y funcionarios públicos) captar el capital cultural de los bullerengueros, menos cuando lo que tiene verdadero valor de su práctica es algo intangible: la alegría, posibilidad de disfrute y goce de estar vivos que ella les ofrece. Se crea una relación de dependencia, pero no todos se someten de forma pasiva, también se escuchan voces resistentes y críticas, en defensa de sus intereses; de donde se derivan el malestar, las tensiones y disputas en el campo de la producción cultural.

Relaciones bullerengue – contexto. Las luchas históricas de carácter simbólico y de representación que la práctica del bullerengue arrastra —contra la auto devaluación y la devaluación por otros, contra la invisibilización de su práctica, la censura religiosa, el racismo y la discriminación social— contribuyen a transformar la estructura de la sociedad regional. Obedece ello al principio del “bucle retroactivo” de Edgar Morin en su paradigma de la complejidad, es decir, rompe con la causalidad simple y piensa cómo los efectos actúan sobre las causas modificándolas (López, 1998, p. 103).

Contra los pronósticos y posibilidades, el bullerengue ha logrado mantenerse y, además, ampliar su campo de acción. Estas nuevas formas de sentirse negros y afrodescendientes en Urabá, el fortalecimiento étnico y comunitario que esta práctica socio cultural y artística les permite, producen

33 En el campo de la producción cultural existe una primera división de agentes, que en el caso del bullerengue los festivales vinieron a reforzar: los espectadores. Estos se sitúan en medio de los productores de capital cultural (artistas-bullerengueros) y políticos y funcionarios que buscan apropiárselo.

34 Adicionalmente los bullerengueros, especialmente los adultos mayores, padecen enfermedades producto de la edad, de sus pobres condiciones de subsistencia y del pésimo servicio y atención en salud que existe en el país.

alternativas diferentes de relacionamiento e interacción en la interculturalidad conflictiva que configura esta frontera interior.

Tales dinámicas también pueden verse de forma histórica: en una etapa anterior a la actual, la estrategia de preservación quizás fue la adecuación y adaptación para no ser objeto directo de las agresiones culturales y simbólicas que, en situaciones de colonialismo interno, se produjeron durante el proceso de *antioqueñización* de Urabá (1900-1960)³⁵ e incluso continuaron luego. A pesar de que la confrontación simbólica no ha cesado, y a pesar de que negros o afrodescendientes siguen siendo socialmente excluidos, su lucha hoy en día es por la dignificación propia y la de su práctica social, cultural y artística, revaloración propia y por otros, entre los que se cuenta una fracción de la Iglesia católica representada por la Pastoral Afro de la Diócesis de Apartadó.³⁶

De otro lado, el bullerengue produce y se produce en un mundo mágico-religioso, un corpus de creencias recreado por los afroamericanos que desde mediados del siglo XIX llegaron a Urabá y cuyas raíces están profundamente ancladas en su pasado esclavista y más allá, en su procedencia ancestral africana. “Señores traigo un escudo pa’ mi tambó”, dice el coro de un reconocido fandango. “Señores les traigo contra de culebra venenosa [...] Pa’ quitar lo de las mañas y de las manos envidiosas”. No solo los tamboreros, también las cantadoras famosas recurrían a blindar su cuerpo con *contras* para proteger su voz de envidias y sentimientos dañinos que podían enfermarlas y arrebatarles ese tesoro. Dichas prácticas están vigentes y aun cuando no son perceptibles de manera directa, durante el trabajo de campo se obtuvieron testimonios que explican desde su perspectiva la necesidad de dicho conocimiento.

Finalmente, otro asunto trascendental que la manifestación comporta para la producción simbólica del espacio son las elaboraciones identitarias. La identificación como representación de *sí* o del *nosotros* se produce como resultado de la interrelación entre auto y hetero identificaciones y diferencias. En ese marco, una esfera fecunda en la producción de referentes de identificación es étnica, resulta indudable que para los agentes sociales el bullerengue es *cosa de negros*. Cuando Emilsen Pacheco, uno de sus más destacados representantes, afirma que el bullerengue es “bulla de negros” (Montes, 2015, p.53), haciendo suya una noción, que, aunque peyorativa en sus orígenes, es asumida e incorporada en la actualidad sin pudor ni resentimientos, es posible entender que lo hace porque connota una expresión propia, un diferencial cultural, razón para el auto reconocimiento y auto valoración.

Otra esfera en la que se producen elaboraciones identitarias es territorial, en tres escalas socio espaciales: micro o local, meso y regional. Los referentes regionales, por fuera de este análisis, serían de escala más amplia, pues la estructura del bullerengue como *baile cantao* se inscribe en la macro región Caribe (colombiana, panameña, venezolana y dominicana, inclusive). En Urabá la producción de fronteras simbólicas a través del bullerengue les permite a los caribeños recordar dónde están sus raíces, de dónde llegaron sus antepasados, reconocerse a sí mismos y diferenciar su historia de la de otros grupos de colonos e inmigrantes, también afrodescendientes y costeros, los negros del Pacífico; sobrevivir culturalmente en un espacio de tensiones, conflictos, desencuentros y cruces interculturales complejos, pues otros migrantes impregnados de etnocentrismo y probablemente también de un racismo larvado, desconocen esas diferencias, ya que para ellos “todos son negros al fin y al cabo”.

Según percepciones de los agentes sociales, el bullerengue es el “carnet de identidad de Urabá”, frente a lo cual no existe consenso, pues para los *paisas* “Urabá es banano y turismo, un acceso al mar”, y desde su posición dominante en la sociedad regional no están dispuestos a admitir que un referente negroide

35 Steiner (2000), Antioquia emprendió un proceso colonizador de Urabá desde las primeras décadas del siglo XX, que ponía la ley, el orden y la religión como banderas de su avanzada y de su preocupación modernizadora, civilizadora y redentora de la sociedad regional.

36 Históricamente la Iglesia católica despreció las manifestaciones étnico-culturales de la población negra, y aún más, desconoció el significado e importancia de la diversidad cultural. El giro en el clero católico lo ha comenzado a dar Neil Quejada, quien impulsa una pastoral comprometida con la población afrodescendiente e indígena (comunicación personal, 29 de agosto de 2018).

se convierta en marca de región.³⁷ Desde una posición que reconoce la complejidad, Neil Quejada considera que no se debe posicionar un solo sello, porque lo interesante de región es su diversidad (comunicación personal, 29 de agosto de 2018).

A escala microsocietal abundan elaboraciones identitarias soportadas en matices y sutilezas entre formas de hacer bullerengue que les permite diferenciarse y exigir localías. Lo cual no es extraño, ya que, de acuerdo con Rojas (2012), “la inmensa variedad microrregional es característica en este tipo de tradiciones” (p.147). Estas emergen en los discursos de los agentes sociales y parecen depender de la trayectoria histórica de ciertos sujetos y clanes que integran las agrupaciones residentes en uno u otro municipio. En los festivales de bullerengue las agrupaciones se asumen como delegatarias de la imagen de su localidad frente a las demás y al público. Esto está permeado por micropoderes locales y sus intereses, que desde sus nichos políticos en las administraciones públicas municipales apoyan y financian en parte la asistencia de agrupaciones con fines clientelistas.

Todo ello permite sustentar la idea de que *los bullerengues* como agrupaciones relativamente estables eran y son formas importantes de relación y sociabilidad en las microsociedades locales, que, en todo caso, no son solo invenciones institucionalizantes para participar en los festivales de bullerengue, como diría Rojas (2012). Adicionalmente, es importante destacar la expresión *comunidad bullerenguera* empleada por los mismos agentes sociales para significar la existencia de un sentimiento colectivo, un *nosotros*, que no desconoce la existencia de contradicciones.³⁸ A este sentimiento se articulan también los ancestros o antepasados, es decir sus ascendientes, a los cuales se les expresa respeto y reconocimiento por el legado que recibieron de ellos; eso les permite sentirse parte de algo mayor que además hunde sus raíces en el pasado.

Conclusión

Justamente el discurso etnomusicológico se ha convalidado a partir de, entre muchas otras premisas, que las músicas adquieren pleno sentido en los espacios donde son producidas, en su interacción con la cotidianidad de las comunidades allí existentes y sus múltiples dinámicas. Esto en sí mismo las define como objeto de estudio en estrecho vínculo con los planteamientos del pensamiento complejo, según el cual las interrelaciones que se generan alrededor de las prácticas culturales (las músicas) y su contexto son de doble vía, ambos se modifican en dicha interacción. He ahí el interés del presente artículo, y el alcance de la interdimensionalidad, identificar esas interacciones de doble vía entre componentes y dimensiones del bullerengue, en concordancia con la idea mencionada de *bucle retroactivo* de Morin.

Desde esta perspectiva la manifestación adquiere pleno sentido. Cada componente se estructura en el diálogo con los demás: se canta y se toca para el baile, y viceversa; y todos tienen sentido en y para la fiesta, la cual a su vez los re-significa. Pero también el espacio-tiempo festivo de la rueda de bullerengue como acto performativo incide modificando o alterando la forma como se toca, canta y baila. Así mismo, los saberes adquiridos se materializan y convalidan solo en su práctica, en el ensayo cotidiano del grupo, en las presentaciones, en la interlocución con otros intérpretes y con el público. Estos procesos corroboran además su carácter sistémico y la apropiación holística por parte de sus agentes o actores.

Como producto histórico, el bullerengue se inscribe en relaciones económicas, de poder, culturales y ambientales cambiantes y dinámicas. Pero su carácter dialógico e interactivo reside en que pueda incidir en esa misma sociedad en la que actúan y se desenvuelven sus agentes sociales. En consecuencia, como práctica social, el bullerengue se re-significa por sus propias dinámicas y se recontextualiza por la

37 Este fue el consenso del Grupo focal con comunicadores y gestores culturales de Urabá, realizado en Apartadó, agosto 30 de 2018.

38 Eso se refleja especialmente en los que serían los más importantes momentos de encuentro, los festivales, donde no todo es armonía, ya que en numerosas ocasiones se han evidenciado confrontaciones, especialmente por los fallos y premios que conceden los jurados.

transformación de las condiciones de apropiación-producción, circulación y consumo sociales.

Por tanto, la ruptura de su concepción holística no es solo una preocupación del análisis —de la mirada, como lo aclara el epígrafe—; los cambios que se han señalado lo dirigen hacia una concepción de género destinado a ser escuchado, lo cual, si se consolida, puede constituir el cambio más radical: un posible blanqueamiento como el que sus géneros homólogos han experimentado en el contexto latinoamericano y colombiano; metáfora que en pocas palabras, indica su sometimiento a cánones del gusto impuesto desde *comunidades de práctica* dominantes, o procesos de negociación para insertarse en dinámicas de producción y circulación más amplias.³⁹

Que la manifestación no pierda su sentido solidario, esa conciencia de lo colectivo que ha primado como respuesta ante las adversidades históricas enfrentadas, ante la vida cotidiana misma, y que es tal vez uno de los más significativos aportes que hacen los pueblos afro americanos y aborígenes a los grandes retos de la complejidad actual del mundo global.

Referencias bibliográficas

- Abadía, G. (1983). *Compendio general de folklore*. Bogotá: Banco Popular.
- Arcila, M. T. y Gómez, L. (2009). *Libres cimarrones y arrojados en la frontera entre Antioquia y Cartagena Siglo XVIII*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Instituto de Estudios Regionales INER-Universidad de Antioquia.
- Benítez, E. H. (2000). Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/2GALj1B>.
- Beriaín, J. (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Bourdieu, P. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Maillard, Ch. (1998). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- Franco, C. (1987). Bailes cantados de la Costa Atlántica. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1 (2), 55-67.
- Gómez, I. (2013). Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXII festival y reinado nacional del bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros (Tesis de pregrado en danza). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Gutiérrez, A. B. (2005). *Las prácticas sociales, una introducción a Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Lima, G. (2017). Sociología de la complejidad. *Propuesta educativa*, 1(47), 14-37. Recuperado de <https://bit.ly/30hCCS1>
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional de Folclor.
- Loaiza, L. M. y Silva, L.M. (2014). *A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá*. Medellín: Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión BUPPE e Instituto de Estudios Regionales INER - Universidad de Antioquia, cartilla de divulgación.
- López, O. (1998). El paradigma de la complejidad en Edgar Morin. *Revista del Departamento de Ciencias: NOOS* (7), 98-114. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/11086/>
- Miñana, C. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural? En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp.217-231). Bogotá: Universidad del Rosario. Recuperado de <https://cutt.ly/2WX3dw>.

³⁹ Según Rojas (2012) “se trata de un blanqueamiento al nivel de los canales y mecanismos por medio de los cuales las culturas minoritarias tienen acceso a los beneficios de pertenecer a una unidad administrativa más grande, como lo es el Estado-nación” (p. 153).

- Montes, D. (2015). *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco* (Tesis de maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Montoya, V. (2009). La cartografía social como instrumento para otras geografías. Apuntes para un diálogo de saberes territoriales. En García, C. I y Clara Inés Aramburo, C. I. (Eds.), *Universos socioespaciales. Procedencias y destinos* (pp. 113-136). Medellín: Siglo del Hombre Editores – INER, Universidad de Antioquia.
- Nettl, B. (1980). Transplantaciones de músicas, confrontaciones y mecanismos de rechazo. *Revista Musical Chilena*, 34 (149 -150), 5-17.
- Nieves, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Cartagena, Observatorio del Caribe colombiano.
- Pardo, M. (2009). Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia. En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 271-231). Bogotá: Universidad del Rosario. Recuperado de <https://cutt.ly/2WX3dw>.
- Pizano, O., Zuleta, L. A., Jaramillo, L. y Rey, G. (2004). *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Recuperado de <https://bit.ly/2m4qcOH>
- Rojas, J. S. (2012). Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (2), 139-158.
- Steiner, C. (2000). *Imaginación y poder en Urabá. El encuentro del interior con la costa, 1900 – 1960*. Medellín: Universidad De Antioquia.
- Rice, T. (2001). Hacia una remodelación de la etnomusicología. En F. Cruces y otros (Eds.) *Las culturas musicales, Lecturas de etnomusicología* (pp.155-178). Madrid: Trotta.
- Uribe, M. T. (1992). *Urabá ¿región o territorio? Un análisis del contexto de la política, la historia y la etnicidad*. Medellín: Corpourabá-Universidad de Antioquia.
- Zapata, D.; Massa, E. y Betancourt, I. (2003). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala.