

PARA EL LLANTO, UNA CANCIÓN.

**ANÁLISIS LÉXICO Y CREACIÓN EN DANZA ALREDEDOR DE
LOS TEMAS HALLADOS EN UN CORPUS DE BULLERENGUE**

Daniela Londoño Vera

Universidad de Antioquia, Colombia

*No deje callar el tambor si yo me llego a morir.
¡Me entierran con Bullerengue pa' poder irme feliz!*

MATHIEU RUZ

Resumen

Este es un estudio interdisciplinar que busca identificar los temas presentes en las letras de canciones reconocidas de Bullerengue, para así resaltar la importancia de la preservación de costumbres ancestrales que se traducen en música y movimiento. Asimismo, se busca visibilizar una comunidad que ha sido flagelada y que, como consecuencia, crea soportes culturales como acto de resistencia. Todo esto analizado desde una perspectiva lingüística, más específicamente desde el campo de la semántica discursiva, para luego, traducirlo al movimiento y la expresión corporal en el campo de la danza.

Palabras clave: movimiento – Bullerengue – semántica – discurso – lingüística – ritual - tradición - danza - creación.

Introducción

Entre el siglo XVI y el siglo XIX, llegó a Cartagena un cuantioso número de esclavos africanos, unos de manera oficial y otros de manera ilícita. Todos esos esclavos trajeron consigo técnicas de agricultura, de ganadería, de metalurgia y de supervivencia que fueron de gran utilidad para el desarrollo del puerto (Maya, 1997). Además, introdujeron inevitablemente prácticas y costumbres africanas que se fueron extendiendo incluso hasta los amos.

La trata de esclavos ocasionó un movimiento de rebeldía y resistencia que conformaban los cimarrones, en Colombia se denominó “palenque” al sitio donde se reunían para conformar sus cuadrillas y planear los métodos de defensa a través de los

cuales combatirían la trata. «Lo singular es que en Colombia el fenómeno de resistencia del cimarronaje pueda hoy día contar con un testimonio vivo actual y presente en el Palenque de San Basilio, poblado de alrededor de 3.000 descendientes de Africanos rebeldes.» (Friedemann, 1979, p. 64)

En los palenques había jerarquías, festividades y rituales. Estos últimos relacionados con la religión y los antepasados de los africanos, se habla entonces del “cabildo lumbalú” (Friedemann, 1994), que involucraba toda una ceremonia para los muertos en la cual se improvisaban versos instrumentados en honor a la persona que se le estaban realizando los ritos fúnebres. En este sentido, Friedemann apunta que «es en la poética de los cantos de lumbalú donde se han precisado huellas sociales y lingüísticas de ancestro Africano.» (1979, p. 69)

Los tambores, acompañados de llanto y voces de lamento, contribuían al paso del espíritu del muerto al más allá, por lo que era considerado un acto sacrílego. Más adelante, con la migración de los palenques, el ritual se transforma en pagano y se traslada a un contexto jocoso, alegre y de actitud fiestera. De la mano de este ritual, también acostumbraban realizar un acto de iniciación a la pubertad para las jóvenes, en el que solo participaban mujeres por respeto a la privacidad de la joven. En Colombia, la palabra "Bullerengue" o "bullerengue" significa "pollerón", así lo registra el Diccionario de la Real Academia Española (2016), y tiene su origen en el ritual mencionado, puesto que todas las figuras y movimientos que se hacen con las faldas, simbolizan la ofrenda a la fertilidad.

Pérez (2014) comenta que «los pueblos ancestrales al tiempo que ejercitaban sus labores cotidianas, conjugaban las tareas de trabajo con la activación del cuerpo como instrumento natural de la música», lo que significa que una acción inspiraba una rima, lo que conducía a producir música improvisada acompañada de movimientos y expresiones que ponen al cuerpo en una situación de representación. Es por esta razón que el Bullerengue se produce en espacios no convencionales, como en el río, en una iglesia o a la orilla del mar, pues los cantos narran historias de la comunidad, pero surgen en numerosas ocasiones mientras se realiza una acción cotidiana.

El Bullerengue nace con el género femenino, por ello las temáticas inicialmente fueron en torno a la maternidad y las prácticas cotidianas de la mujer, por ejemplo, lavar en un río, observar algún animal que se atravesó en medio de la labor, darle de comer a

sus hijos, y un sinfín de cosas similares. Pero con el paso del tiempo, se ampliaron las posibilidades: los hombres comenzaron a tomar la voz líder y las mujeres se empezaron a interesar por tocar los tambores. Algo que no se habría imaginado en los tiempos de su génesis.

Desde luego, los temas de las canciones también se ampliaron. Se hizo frecuente aludir a la lucha por la paz, por la igualdad, por el reconocimiento de sus derechos y a destacar la fuerza espiritual de sus ancestros para soportar todo el sufrimiento al que fueron sometidos.

Justificación

En la bibliografía consultada, no se encontraron estudios sobre el Bullerengue en cuanto al ámbito léxico y discursivo. No hay una caracterización propiamente dicha de los valores culturales de esta comunidad marginada, por eso este estudio busca proporcionar elementos para comprender su identidad y los rituales que ellos utilizan para expresar sus sentimientos, emociones, inconformidades y que, en ocasiones, también tienen una misión transformadora sobre alguna problemática social.

Con el fin de suplir esa ausencia teórica, surge entonces la necesidad de estudiar cuáles son las características discursivas del léxico que contienen las letras de las canciones compuestas por cantadoras del Caribe colombiano a lo largo de la historia del Bullerengue. Y en concordancia con dicho estudio, emerge un producto de creación en danza que representa algunos de los hallazgos arrojados por la investigación.

Antecedentes

Los bailes cantaos en Colombia son el tronco de un gran número de ramas, de manifestaciones culturales que se han ido legando a lo largo de la historia de nuestras tradiciones, una gran parte de ellos con un carácter ritual invaluable para la conexión y preservación de las tradiciones afrocolombianas.

Pero para llegar a esta perspectiva, se ha atravesado una serie de cambios significativos en la apreciación de las músicas colombianas. Y es que en el siglo XIX no era tan bien valorada la adaptación que se hizo de los ritmos europeos entrantes a la región del Caribe colombiano. Un oficial sueco que visitó Cartagena en 1825, dejó por escrito —como era común en la época— relatos de cada uno de sus viajes; en ellos, se refiere a los habitantes de la región costera y, en general, del Nuevo Mundo, como “el

pueblo inferior” y considera que la interpretación musical de los espectáculos y reuniones cartageneros, que es nueva a sus sentidos, pero ya conocido el ritmo por su origen europeo, es un conjunto de sonidos ordinarios que no poseen más que simpleza y monotonía. A ese “ruido”, según él, «se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar.» (González, 1989, citado por Ciro, 2015, p. 44). Para el oficial Gosselman, los bailes espontáneos y cantos improvisados que presenciaba en el Caribe colombiano eran una pobre caricatura que procuraba imitar las tradiciones españolas. Sin embargo, el sociólogo barranquillero Adolfo González comenta, hacia el siglo XX, que ese tipo de apreciaciones dejan por fuera el potencial de la «sensibilidad popular». (González, 1989, p. 2)

En la actualidad existen varios estudios académicos dedicados al Bullerengue, como el trabajo de grado de Germán Alonso Pineda, *El Bullerengue en Chigorodó* (2021), por medio del cual busca resaltar la importancia del relevo generacional en la preservación del Bullerengue y muchas otras tradiciones ancestrales. Allí recopila varias entrevistas y testimonios muy significativos que giran en torno a la trayectoria musical de dos bullerengueras de la región del Urabá antioqueño: Inés Morelo González y Liria Julio Mejía. Pineda recoge varios testimonios orales de cantadoras que aseguran que el Bullerengue ya no es el mismo de antes, ha cambiado y se ha transformado adaptándose a la época en la que se mueve.

Y ese proceso se hace notorio tanto en la composición musical, como en la forma de bailar. Una gran parte de los grupos folclóricos que existen ahora ha modificado el sentido primitivo del género, ya sea por proyección o quizás por desconocimiento, porque a veces se baila por bailar, pero no se va más allá del movimiento...¿con qué intención se hace? ¿cómo es el relacionamiento entre la voz líder y el acompañamiento musical y, a su vez, de estos con los bailadores?

Jhonny Rentería, fallecido en 2019, fue el director y voz principal del grupo folclórico *Bulla y Tambó*, todo un exponente del género al innovar con una voz masculina y nuevos instrumentos que se unen armónicamente. Jhonny hizo su trabajo de grado con relación al Bullerengue, y en una conversación con Bernardo Ciro le explicó:

Esa forma de interpretar el baile Bullerengue. Esas piruetas como uno le conoce, esa pirueta que hace el bailar, es con el fin de llamar la atención de la bailadora...sí...porque tradicionalmente hablándolo en bullerengue, hay una

disputa entre el tambolero, y entre el bailador por la bailadora, y la bailadora está en el coqueteo constante a los dos...sí...pero ellos cada uno desde lo que hacen quieren llamar la atención pa' mantenerla más tiempo con ellos. Es por eso que cuando bailo, el tambolero replica, le hace un llamado a ella, ella llega donde el tambó, pero ¿qué hago yo?, bailo...también llego ahí a él eso y lo animo y la cosa, pero con el hombro me la voy arrastrando, me la llevo y la saco. (Conversación 26 de junio de 2014)

Lo que Jhonny describe hace más referencia a una chalupa, en la que existe esa intención seductora. Es importante, entonces exaltar y promover las composiciones de cantadoras como Etelvina Maldonado, Petrona Martínez, Eulalia González, Martina Balseiro, Eustiquia Amaranto, Ceferina Banquez, Pabla Flores, Juana Emilia Herrera; por mencionar solo algunos nombres de estas mujeres portadoras del legado musical, familiar y ancestral. Todas ellas, en algún momento de su vida, han incursionado en uno o en otro subgénero; es decir, aunque su fuerte sea el Bullerengue sentao, tienen una que otra chalupa y, ¿por qué no?, varios fandangos de lengua.

Una de las más grandes exponentes, Petrona Martínez se dio a conocer en Francia gracias al documental *Lloro yo, el lamento del Bullerengue*, producido por Lizette Lemoine en 1998. Como resultado de esta ventana internacional en la que Petrona pudo revelar los factores que la llevan a componer bullerengues y a interpretarlos de una manera tan orgánica, logró grabar un disco en ese país y, por si fuera poco, se convirtió en embajadora del género, representando a Colombia en el mundo entero.

En 2008, Samuel Minski visitó los departamentos de Bolívar, Atlántico, Córdoba y Antioquia para describir las características del baile, el canto y el acompañamiento musical en el Bullerengue, su investigación se titula: *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. Título que ha generado controversia porque en reiteradas ocasiones se transmuta la palabra “cantadoras” por “cantaoras”, y muchas compositoras están en total desacuerdo con esta alteración de la palabra porque asemeja una burla al acento costeño. Nidia Góngora, una de las artistas más destacadas del pacífico colombiano, objeta en una entrevista televisiva:

En los medios de comunicación y en otros escenarios se ha utilizado la palabra ‘cantaora’ para denominar a las mujeres que hacemos canto tradicional o interpretamos ritmos raizales. Pero en el Pacífico toda la vida se ha hablado de

‘cantora’ y en el Caribe de ‘cantadora’. En ninguno de ‘cantaora’. El término real, que viene desde la tradición, se ha invisibilizado por completo.

Y ella no es la única que se ha pronunciado al respecto, hay varios artículos y entrevistas en las que se rebate esa idea terca de nombrar a estas mujeres como “cantaoras”. De hecho, hay un reportaje en el periódico El Tiempo en el que aparece que las cantaoras, oran, y las cantadoras, adoran; una afirmación que también ha sido muy discutida.

Este trabajo supone una investigación interdisciplinar que cada vez vislumbra más aristas, y por ello se vuelve más interesante. Es necesario tener en cuenta componentes musicales, lingüísticos y, desde luego, relacionados con el folclor.

Un ejemplo de acoplamiento entre conceptos de diferentes dominios lo aplica Carmen Teresa Borregales en su trabajo final de Licenciatura titulado *La Música y el Lenguaje como Sistemas de Comunicación Comparables bajo la Óptica del Análisis del Discurso*. En este trabajo, Borregales analiza un fragmento del Concierto en La Mayor para clarinete de Mozart, valiéndose de elementos sintáctico-descriptivos para demostrar que una obra clásica como esta tiene un valor discursivo que se puede explicar a través de la teoría lingüística aplicada. De hecho, ella misma elabora una tabla que le servirá como instrumento para describir la estructura melódica de la pieza solista, descomponiéndolo por medio de un «Análisis de Constituyentes Inmediatos» (Borregales, 2005, p. 58).

Tabla 1. Tabla comparativa entre las unidades de Análisis Lingüístico y Musical.

ENUNCIADO	IDEA MUSICAL	NIVEL DISCURSIVO	Estructura formal (forma ternaria), organización discursiva.
CLÁUSULA	FRASE MUSICAL	NIVEL SEMÁNTICO	Patrones melódicos, rítmicos y armónicos.
SINTAGMA	SEMIFRASE	NIVEL GRAMÁTICO/SINÁCTICO	Lo que dice la norma (Gramática/Sintaxis vs. Sistema Tonal/Armonía)
PALABRA	MOTIVO	"	"

MORFEMA	CÉLULA	"	"
---------	--------	---	---

Fuente: Borregales, C. (2005)

En la búsqueda de bibliografía, también se halló el artículo de Manuel Antonio Pérez (2014), *El Bullerengue, la génesis de la música de la Costa Caribe Colombiana* que, como su nombre lo dice, es una retrospectiva para reconstruir el origen del género y entenderlo desde su esencia. Otro estudio acerca del tema es el trabajo de grado de Mario Martínez (2020), *Composición de una pieza de Bullerengue tomando elementos estilísticos del Góspel*, ejemplo de la conexión y el empalme entre dos estilos diferentes que pueden unirse por su naturaleza puramente musical. Ambos son trabajos que vale la pena mencionar e invitar al lector a revisarlos.

Objetivos

General

Desarrollar una investigación-creación sobre un corpus escrito de letras del Bullerengue, que comprenda los componentes discursivos (lexicalizadores, cromatizadores, verbos, deónticos, formas de tratamiento y figuras retóricas) de las canciones para crear una puesta en escena de danza alrededor del Bullerengue.

Específicos

- Identificar los tipos de unidades léxicas que refieren al cuerpo, al movimiento, a objetos y a prácticas cotidianas, que se encuentran en un corpus de Bullerengue.
- Caracterizar los temas que devienen de las unidades léxicas en el corpus de Bullerengue.
- Comprender cómo las prácticas sociales y culturales se relacionan con el componente temático de las letras en el corpus.
- Crear una propuesta estética desde el análisis de las letras de las canciones del Bullerengue, que se represente en una puesta en escena.
- Registrar la propuesta estética en un vídeo de creación en danza alrededor del Bullerengue.

Marco teórico

El Bullerengue es un género musical, heredado de los negros africanos, que buscaban una forma de expresión cultural que los identificara y a través de la cual pudieran aliviar su espíritu en los palenques, y lo encontraron en los tambores, el canto y la ambientación con las palmas. «Su práctica permaneció secreta al perfil cultural del país por más de un siglo, prácticamente indocumentada, y es durante el periodo de aproximadamente los últimos cuarenta años, cuando el Bullerengue ha pasado de música invisible a producto cultural de exportación» (García, 2016, p. 16). No obstante, los cambios que han transformado el Bullerengue en su forma “original” son innegables:

En la actualidad se practican básicamente tres géneros del Bullerengue: Chalupa, Fandango y Sentao, pero no se identifica la práctica o no se conservan otros géneros cantados por parte de los grupos jóvenes o personajes antiguos de la región. Además, los procesos de relevo generacional, al ir desapareciendo los adultos bullerengueros van menguando, dejando una pérdida de las músicas tradicionales y folclóricas desde sus raíces. (Pineda, 2021, p. 11)

Fell y Sporleder (2014) indican que la letra de una canción puede revelar su género musical, la procedencia de su autor, la época en la que fue publicada y, así, muchos aspectos del entorno en el que fue compuesta. En el caso del Bullerengue, no solo las letras dan pistas del contexto en el que se desarrolló la canción, también los movimientos del baile, que ya son códigos preestablecidos pero que aún así son dicientes de la historia de surgimiento del género.

En entrevistas sobre los orígenes del género, algunas cantadoras declaran que:

El Bullerengue viene de reuniones clandestinas de mujeres embarazadas sin marido que no podían asistir a festejos oficiales (Lemoine 1998) [...] A las mujeres sólo se les permitía hacer música sin la presencia de hombres, tal vez, esto permitió crear una forma musical netamente femenina (Muñoz 2008); posiblemente fue un ritual a la maternidad o a la pubertad proveniente del África occidental, pero transformó su carácter a festivo con el paso del tiempo (Valencia 1995). (García, 2016, p. 18)

Los movimientos que hacen las bailadoras (cuando solo participan mujeres) recrean las contracciones del embarazo y las caricias que se hacen con las manos para aliviar un dolor. Y, desde luego, algunas canciones reflejan ese sentimiento de cohibición femenina que consigue brindar datos y caracterizar todo aquello que tiene

que ver con la composición de las canciones. Así también lo señala Rivas (2016), cuando comenta que en las canciones vallenatas «en ocasiones, se presenta a la mujer en una posición de subordinación con respecto al hombre» (p. 4)

El estudio de Rivas (2016), citado anteriormente, aporta de manera notable a esta investigación porque reúne numerosos conceptos y teorías con respecto a la música, a su historia y recorrido en Colombia, a conflictos de género y al potencial de la música como un “instrumento de transformación social” (p. 4). Su ruta de trabajo es, primero, recopilar toda la teoría posible sobre música popular desde una perspectiva de género, luego la de ACD (Análisis Crítico del Discurso), y así poder aplicarla al repertorio musical de Diomedes Díaz, buscando probar que allí hay una marcada postura de dominación que tiene que ver con la idiosincrasia machista que se le atribuye a la comunidad costeña (habitantes de los alrededores de la Costa Caribe).

El nivel léxico, como nos indican Casalmiglia y Tusón (1999), «es el más sensible al entorno cultural. Por ello hay palabras que caen en desuso o bien hay otras que sufren cambios semánticos» (p. 94). La unidad de análisis de este estudio es la palabra, por lo que se trabaja la categoría léxica; ahora bien, el análisis es semántico-discursivo, por lo que no puede ser mirado superficialmente y es necesario ampliar las unidades de análisis desde el punto de vista semántico-proposicional: no solo interesan las unidades léxicas como tal, sino también sus categorías discursivas, es decir, los lexicalizadores, los cromatizadores, los verbos, los deónticos, las formas de tratamiento y las figuras retóricas. Al trabajar con fonemas, fenómenos sintácticos y particularidades morfológicas, se está tratando con elementos concretos, que han sido denominados «observables» (Van Dijk, 1998, p. 257), pero que también tienen su carácter abstracto, como es natural, y es por eso que la semántica discursiva no admite un análisis descontextualizado. El lenguaje tiene tantas aristas, matices y complejidades, que se vuelve indispensable propender por el desarrollo de teorías que permitan entender los procesos de interpretación y comprensión (Van Dijk, 1998); por eso, existe la semántica, que para lograr ese esclarecimiento, se apoya en varias ciencias sociales, entre ellas la psicología porque los modelos cognitivos tienen una influencia relevante a la hora de asignar significados —cabe aclarar que esta es una de las posibilidades de la semántica, no todos sus campos se centran en lo cognitivo. La semántica estructural, por ejemplo, recurre a otros modelos.

Bolívar (2007) establece cuatro pilares que constituyen al discurso: interacción social, cognición, historia, diálogo y acción. Sobre esas bases, se puede considerar entonces que el discurso no es un simple enunciado descontextualizado, sino que tiene unas repercusiones. Lo anterior, contribuye a considerar el discurso como una manifestación del lenguaje en la que se construyen significados que se crean, retan, transforman, mueren y renacen al contacto con los otros en situaciones contextuales particulares. Asimismo, el discurso como cognición hace comprender que “las personas construyen su conocimiento del mundo y adaptan sus representaciones a los contextos en los que viven según las opciones y/o limitaciones que se les ofrezcan” (Bolívar, 2007, p. 22).

Los múltiples estudios de Adriana Bolívar señalan que para que existan interacciones en situaciones particulares se hacen indispensables la existencia de un yo, un tú, un nosotros y unos otros. Y es en este diálogo en donde se comprueba que la palabra es acción, puesto que construye y transforma la realidad. (Bolívar, 1997)

El discurso, que contempla tanto las formas orales como los textos escritos, es observado por estudios interdisciplinarios que involucran diferentes campos y ciencias concernientes a lo social, lo humano, lo psicológico, entre otros. Van Dijk (1980) define discurso como «una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión» (p. 20). También pone sobre la mesa un punto fundamental y es que las oraciones tienen «propiedades gramaticales más allá de la frontera de la oración» (p. 18), es por eso que, si bien es importante la descomposición oracional aislada, en un análisis semántico se hace necesario considerar la oración en contexto con las adyacentes.

En 1973, Nattiez escribe un artículo en el que, guiado por su interés en relacionar dos campos que le resultan fascinantes, consigue analizar piezas musicales a la luz de la teoría lingüística. «La música es quizás el campo no lingüístico en el que los modelos lingüísticos pueden ser aplicados de manera satisfactoria»¹ (Nattiez, 1973, p. 52).

Un texto base para esta investigación ha sido el de Molina (2019), en el que el autor busca entablar una relación entre la música y la lingüística para luego aplicarla a

¹ Cita original: «music is perhaps the non-linguistic field where linguistic models can most successfully be applied» (Nattiez, 1973, p. 52).

la obra de Richard Wagner. Soportado en varios teóricos que se han interesado por estudiar la música desde el punto de vista de la lingüística, Molina presenta un ejemplo de cómo se podría analizar una pieza musical en términos fonológicos, pero aclara que en ese trabajo se hará un análisis textual (lexical y fraseológico) basado en la lingüística computacional. Más adelante, también menciona que la obra de Wagner es tan versátil y completa, en términos de que integra varios elementos, que puede llamarse una “obra de arte total” (Molina, 2019, p. 133).

Lo anterior sería comparable con el objeto de esta investigación: las óperas de Wagner integran poesía, instrumentos musicales prestos para la puesta en escena y una dramaturgia o representación teatral; pues bien, las canciones de Bullerengue suponen una disposición de instrumentos de percusión, algunas letras poéticas en torno a temáticas como la muerte, la violencia, el racismo, entre otras, y una interacción entre los participantes de la escena que, más que al teatro, alude al movimiento y el ritmo reflejado en el cuerpo. Así pues, bajo los criterios planteados y siguiendo el modelo ejemplo, podría decirse que el Bullerengue también es una obra de arte total.

Metodología

La presentación de este proyecto está basada en una investigación cualitativa-exploratoria, bastante flexible y adaptable (Sampieri et al., 2004), de tipo transversal, sincrónica, es decir que se evalúa un momento específico y determinado de tiempo (Cvetkovic et al., 2021).

La muestra está compuesta de ochenta letras de canciones de Bullerengue, algunas de ellas se encuentran en páginas de internet, y el resto son sugerencias musicales por parte de colegas bailarines y búsqueda independiente en plataformas de música (YouTube y Spotify), las cuales fueron transcritas digitalmente en un proceso de repetición y redacción, intentando mantener la mayor fidelidad posible. Luego, se organizaron todas en una carpeta donde cada canción tiene su propio archivo de texto plano para fines prácticos de este trabajo, conformando así el corpus de la investigación.

Inicialmente, se recurrió al repertorio de numerosas cantadoras² porque el Bullerengue es una tradición oral que “se realiza en los diferentes espacios de la

² Fueron doscientas canciones, recogidas del repertorio de diecinueve cantadoras. Ver anexo 1 para conocer la lista detallada con los nombres.

cotidianidad” (Oliveros, 2016), por lo que muchas de esas manifestaciones no tienen un registro y se hace complejo restringir la búsqueda. No obstante, fue necesario depurar el corpus, haciendo una cuidadosa selección de las artistas femeninas que constituyen culturalmente los paradigmas del Bullerengue, es decir aquellas que son reconocidas nacionalmente y se han convertido en representantes emblemáticas del género. Para precisar esta información, se eligieron ocho cantadoras y se tomaron diez canciones de cada una de ellas³, luego fueron organizadas con ayuda de la herramienta Excel para su fácil acceso, como se ve en la ilustración 1:

Ilustración 1. Organización del corpus de canciones de Bullerengue.

1	Título	Cantautora	Subgénero	Letra	Fuente	Link
2	Yo quiero, yo no puedo	Ceferina Banquez	Bullerengue sentao	Yo quiero pegar un brinco.	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=7ltv4VmnKsA
3	No me lloren	Ceferina Banquez	Bullerengue sentao	Pido la paz para Colombia.	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=H9cQVAi1Tw
4	Cha María	Ceferina Banquez	Bullerengue chalupa	Yo no bebo-bebo, yo no be	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=h4FVJ8MDeJ
5	Apegadita	Ceferina Banquez	Bullerengue chalupa	(Apegadita, apegadita, Ven	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=NP665tbUAiM
6	Despáchenme que me voy	Ceferina Banquez	Bullerengue sentao	Aquí estoy porque he venid	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=FPXhh2nH5CA
7	Bullerengue pa' vendé	Ceferina Banquez	Bullerengue sentao	Bullerengue pa' vendé, yo	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=dJzLoWOKV7U
8	Sin Pantaleta	Ceferina Banquez	Bullerengue chalupa	[Mujer] Que levanten la ma	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=SeNb4KBH7fg
9	Kasimba	Ceferina Banquez	Bullerengue chalupa	Mi finaja se secó y yo me f	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=YqD0tIKp_0w
10	El pichindé	Ceferina Banquez	Bullerengue chalupa	De lo' palo' duro' y fuerte: i	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=Ea2BJo-FHFc
11	Sali de la montaña	Ceferina Banquez	Bullerengue sentao	(Adiós, adiós mama), Com	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=3xtnJNf5SQQ
12	Arro rró	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	Vamos mujeres, hoy es 13	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=nwdgoXzr8xM
13	En los montes de María	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	En los montes de María est	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=J6Bxi4YPwAE
14	Tierra santa	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	Ondea ese tambó', tambole	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=f8mwQxi5Q2g
15	Yo no lo sé	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	Señore!, yo no lo sé. Señore	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=qB2HW6j8K0A
16	La lavandera	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	(Ay mi lavandera, mi lavan	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=v8lRhm52uAA
17	Mi tambolero	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	Mi tambolero, mi tamboler	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=LGfuJ20xvZw
18	Cangrejito	Petrona Martínez	Bullerengue sentao	(Se-se-se...se seremayó. Qu	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=3YBAVWv3qo
19	Mi mamá que me parió	Petrona Martínez	Bullerengue chalupa	Cuando yo tenía a mi madr	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=j1KKaygXrvM
20	La crítica	Petrona Martínez	Bullerengue chalupa	Upahe, vamos a ve' qué pa	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=LGfuJ20xvZw
21	Las penas alegres	Petrona Martínez	Bullerengue chalupa	¿Con qué se alegran mis pe	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=rZf92ZGjNzA
22	¿Por qué me pega?	Etelvina Maldonado	Bullerengue sentao	(¿Por qué me pega?) ¿Por c	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=LtmUAH5z5QWk
23	Déjala llorar	Etelvina Maldonado	Bullerengue sentao	Déjala llorar, déjala que llo	Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=ABMGbr_fskw

Posteriormente, se recurrió a la herramienta TermoStat, que permite encontrar concordancias en un corpus con una ruta fácil de búsqueda. Se hizo una lista de palabras o conceptos clave que son representativos de determinado tema (sentimientos, situaciones climáticas, ecológicas, coyunturas políticas, entre otros), es decir, las categorías de análisis y con ayuda del programa, se obtuvieron datos sobre recurrencia que permiten vislumbrar posibles tendencias.

Finalmente, se procede al análisis descriptivo, soportado en algunas capturas de pantalla de los hallazgos resultantes de las transcripciones y búsquedas en la herramienta computacional. Y se plantean unas conclusiones que den cuenta del cumplimiento de los objetivos trazados.

La investigación se dividió en cuatro etapas: La primera es la conceptual, que incluye la revisión bibliográfica y reunión con expertos tanto en el área de la lingüística

³ Ver anexo 2 para conocer los nombres de las cantadoras seleccionadas.

como de la música tradicional. La segunda etapa fue dedicada al corpus, a su conformación, su validación con una prueba piloto y el análisis de esos primeros datos obtenidos. La tercera consiste en la obtención más específica de datos para analizarlos a la luz de la teoría que se ha venido consultando. Y la cuarta es la etapa creativa, en la cual se desarrolla la propuesta y luego se documenta de forma audiovisual.

Cabe añadir que, aunque todo el material empleado es de dominio público y se encuentra en plataformas de acceso libre, en este trabajo se respetan los derechos de autor de todas las canciones utilizadas para el estudio, por ello se le asigna el debido crédito a la compositora de cada una de ellas.

Por otro lado, la creación fue plasmada en un cuadro que se utiliza para la representación performática de una obra, en donde se describe detalladamente de qué se trata cada escena, qué personajes aparecen y cómo se construye su identidad, qué vestuario y luces (de ser necesario) se utilizarán, qué música o sonidos la ambientarán y todos los elementos que se consideren relevantes para la ejecución de la propuesta creativa. A continuación, el cuadro descriptivo de la obra *Para el llanto, una canción*:

Tabla 2. Cuadros de creación.

Para el llanto, una canción.	
1- Exploración del movimiento: cuadro 1	Agua de río que ahoga las penas. En este cuadro aparece una mujer que perdió a su hijo. La mujer entra a la escena, y lleva una ponchera llena de ropa, la cual se dispone a lavar en el río, representando una práctica cotidiana de las mujeres del Caribe colombiano.
	Vestuario. Falda blanca de vuelo ancho, blusa cuello bandeja de color blanco y un pañuelo blanco. En la cabeza va un turbante, también de color blanco, que recoge el cabello.
a. Referente del cuerpo	Los movimientos son característicos de la práctica de laboreo, todos se desarrollan desde la experiencia real. Se exploran las posibles acciones que se llevan a cabo al momento de lavar. Cada prenda tiene unas peculiaridades que exigen movimientos de diferente naturaleza: momentos enérgicos y momentos pasivos, haciendo contraste entre sí para darle dinamismo a la escena.

b. Construcción del personaje	Mujer delgada, de gestos delicados, vestida completamente de blanco como símbolo de pureza pero también de resistencia, con una carga emotiva muy fuerte y un peso corporal acorde a los sentimientos asociados a la pérdida de un ser querido.
c. Carga emotiva	Dolor por la pérdida de un ser humano.
d. Tema musical	“Agua del canal”, interpretada por Maria Mulata.
2- Exploración del movimiento: cuadro 2	Raíces: memorias del dolor. En este cuadro, la mujer dispone en el espacio las prendas que lavó. La ubicación de cada prenda está pensada, no es gratuita. Se colocan representando una época en específico de esa persona que ya no está; cada prenda se va disponiendo en el suelo formando atuendos característicos que forjan la personalidad de esa persona.
	Vestuario. -Mujer: falda blanca de vuelo ancho, blusa cuello bandeja de color blanco y un pañuelo blanco. En la cabeza va un turbante, también de color blanco, que recoge el cabello. -Hijo: Ropa de bebé, camisa colegial de niño, mocho de jean, zapatos rojos casuales, camiseta negra con temática de banda rockera, chaqueta y pantalón color mostaza.
a. Referente del cuerpo	Los movimientos siguen siendo alusivos a la práctica cotidiana de lavar. En concordancia con el cuadro anterior, se recogen las prendas lavadas y aquí se lleva a cabo la acción de “extenderlas” para que se sequen.
b. Construcción del personaje	Mujer delgada, de gestos delicados, vestida completamente de blanco como símbolo de pureza pero también de resistencia, con una carga emotiva muy fuerte y un peso corporal acorde a los sentimientos asociados a la pérdida de un ser querido.
c. Carga emotiva	La memoria como vehículo de sanación.
d. Tema musical	-Documental: La historia de tres voces. -Ambientación geográfica.
3- Exploración del movimiento: cuadro 3	La ruidosa presencia del que no se olvida. En medio de la abrasiva soledad, la mujer comienza a recordar (o imaginar) las etapas de vida de su hijo y le da vida a cada atuendo, interactuando con él según el caso.

	<p>Vestuario.</p> <p>Mujer: falda blanca de vuelo ancho, blusa cuello bandeja de color blanco y un pañuelo blanco. En la cabeza va un turbante, también de color blanco, que recoge el cabello.</p> <p>Hijo: Ropa de bebé, camisa colegial de niño, mocho de jean, zapatos rojos casuales, camiseta negra con temática de banda rockera, chaqueta y pantalón color mostaza.</p>
a. Referente del cuerpo	Los movimientos en este cuadro son provenientes de la tradición bullerenguera generacional. Se ejecuta el paso básico y movimientos conocidos del Bullerengue, pero también se incluyen interacciones novedosas con cada atuendo, que se salen de lo tradicional, lo que le imprime un especial carácter diferenciador.
b. Construcción del personaje	Mujer delgada, de gestos delicados, vestida completamente de blanco como símbolo de pureza pero también de resistencia, con una carga emotiva muy fuerte y un peso corporal acorde a los sentimientos asociados a la pérdida de un ser querido.
c. Carga emotiva	Danzar la pérdida con los objetos.
d. Tema musical	“Nació un río”, interpretada por Yimalá.

Análisis discursivo de las canciones de Bullerengue

1. Estructuras Léxicas.

En este capítulo, se hará una profundización en cada tipo de estructura léxica, lo que significa que se observará detalladamente lo que sucede con los lexicalizadores (las formas de nombrar, desde los sustantivos), los cromatizadores (las formas de calificar, desde los adjetivos), los verbos, los deónticos, las formas de tratamiento y los dispositivos retóricos. Van Dijk (1980) plantea que en el intento por explicar lo que es el "discurso", no basta con analizar sus estructuras internas, las acciones realizadas, o las operaciones mentales (procesos cognitivos) que ocurren en el uso del lenguaje. De esta manera, es indispensable tener en cuenta que el discurso como acción social ocurre en un marco de comprensión, comunicación e interacción que a su vez hacen parte de estructuras y procesos socioculturales más amplios. En consecuencia, el análisis de las ochenta canciones de Bullerengue consta de dos ejes: el teórico-lingüístico y el sociocultural. Por lo que se mostrarán los resultados con base en su estructura textual y

léxica, tomando en cuenta el entorno geográfico en el que se desarrolló la letra de la canción y los posibles elementos culturales que impactaron a estas diez cantadoras y que privilegiaron el uso de ciertas unidades léxicas en su composición musical.

1.1. Lo que se nombra en el corpus de Bullerengue.

En este apartado se abordan las frecuencias de los lexicalizadores, estas son estructuras del discurso que se utilizan para nombrar las cosas. Tienden a ser de tipo descriptivo y brindan valiosa información acerca de la identidad del emisor. Según la teoría de Van Dijk (1999), los lexicalizadores guardan relación con el contexto discursivo y dan cuenta de la ideología, es decir de la opinión y las actitudes que tiene el hablante, en este caso las cantadoras, con su entorno y con las cosas o personas que nombran.

El lexicalizador, como lo indica López Franco (2012), “expresa la relación del enunciante con el referente. Su selección se relaciona con el grado de compromiso con lo referido, su relación con el grupo, la referencialidad, los valores” (p. 20). Es un elemento de sustantivación y un sustantivo es aquel tipo de palabras cuyo significado determina la realidad, pero en la elección de esos sustantivos empleados en las canciones hay una información cultural que subyace y que aporta valor a cada una de ellas.

En el análisis de los 559 términos, se encontraron 261 lexicalizadores, que fueron categorizados y tematizados. En primer lugar, se destaca el hecho de que el lexicalizador que se repite con más frecuencia es *carbón* porque, gramaticalmente, no tiene ninguna particularidad o algo que lo diferencie del resto; es un sustantivo, como todos los demás y, de hecho, un término que se esperaría no sea muy frecuente en el ámbito musical. Es allí donde se hace palpable la necesidad de recurrir al contexto cultural para entender estos hallazgos.

Resulta que, de acuerdo con un análisis realizado en 2014 por el Banco de la República, la producción de carbón ha sido a lo largo de los años el ingreso más importante de la Costa Caribe colombiana, más específicamente la minería de carbón mineral. Además, según el DANE (2022), la región caribe de Colombia es la que más consume leña y carbón para cocinar, más de 500.000 usuarios aún conservan esta práctica en sus hogares. Y por esa misma razón muchos de sus platos tradicionales implican la cocción al carbón: “costeño que se respete ha tenido que probar bocachico en cabrito, es decir, asado al carbón relleno de verduras.” (Opinión Caribe, 2016). Todo

lo anterior, explica el hecho de que la palabra *carbón* sea el lexicalizador más usado en las canciones de Bullerengue, son 112 apariciones en las que se puede aludir a la materia prima, al quehacer minero o a la forma de preparar la comida.

En segundo lugar, se encuentra el lexicalizador *negro*, un sustantivo masculino que aparece 107 veces. Esta palabra tiene unos matices muy particulares que se explicarán más adelante en la sección de cromatizadores, ya que esta puede desempeñar ambas funciones. Luego, la tercera frecuencia más alta es la del lexicalizador *pájaro* y aparece en muchas canciones, lo cual es realmente coherente, puesto que la región Caribe de Colombia es una de las más ricas en biodiversidad y cuenta con una gran variedad de especies de aves silvestres, de hecho, Colombia es el primer país en diversidad de especies de aves y orquídeas en todo el planeta. Esto se debe a que sus características favorecen la permanencia de las diferentes especies de aves, al tener un clima cálido y húmedo, se convierte en un hábitat ideal para ellas. (Aldana-Domínguez, 2014)

La cuarta frecuencia es la palabra *noche*, un sustantivo femenino que también aparece en diversos contextos, refiriéndose en ocasiones a un periodo de tiempo, a fechas o a festividades, por ejemplo: “noche del dos de febrero”; “ni de noche ni de día”; “en nochebuena”; “negros en mi noche negra”. Y culturalmente puede explicarse porque en los palenques se armaban fiestas y rondas de baile nocturnas, como método de diversión después de una larga jornada de trabajo; la noche es un momento importante en la vida caribeña, es por eso que las 97 apariciones están distribuidas entre una gran parte de las canciones. En cambio, la palabra *lona* solo aparece en una canción, pero con una frecuencia de 93 apariciones, y es que esa canción en particular narra una disputa entre dos cantadoras, Irene Martínez y Juana Emilia Herrera.

En cuanto a esos lexicalizadores más frecuentes, llama la atención que solo uno de esos sustantivos sea referido a personas. A diferencia de frecuencias más bajas como *tambolero* (46), *lavandera* (44) y *señores* (42), que sí se refieren a personas, y las dos primeras apuntan a oficios: el primero, relacionado con la música y el segundo, con una labor típica de la región. De esta manera, queda claro que los lexicalizadores no son necesariamente nombres o sustantivos que refieran a personas, sino que pueden tener una amplia variedad de significados y unos trasfondos culturales que demuestran su relación con la música y particularmente con el género del Bullerengue.

A continuación, se muestran las primeras 20 frecuencias de las formas de nombrar (lexicalizadores):

Tabla 3. Frecuencia de lexicalizadores en el corpus de Bullerengue.

	Lexicalizador	Frecuencia
1	carbón	112
2	negro	107
3	pájaro	105
4	noche	97
5	lona	93
6	señor	87
7	sopa	86
8	mamá	84
9	mar	80
10	golpe	79
11	raya	68
12	suelo	64
13	madre	56
14	cuña	55
15	tambor	52
16	pichindé	52
16	ron	51
17	golero	50
18	tambolero	46
19	lavandera	44
20	señores	42

También se anexa, como ejemplo, una tabla de las concordancias y del conteo de frecuencia que se hizo con cada palabra, para observar los contextos de aparición:

Tabla 4. Concordancias del lexicalizador "mamá"

Mamá			
Unidad (es)	Categoría léxica	Relación temática	Frecuencia
“Adiós, adiós, mamá” “Oye mamita” “Óyeme, madre querida” “Mi mamá tenía un defecto”	Lexicalizador	Familia	117
“Aquí se quedó mi mamá”	Lexicalizador	Territorio	1
“Juanita mamá” “Don Félix me dice a mí, mamá”	Lexicalizador	Personas	14
“Mi mama que me parió” “¿Por qué me pega mamá?” “Déjala llorar mamita” “Me acordé ‘e mi mamá” “Se va mamá”	Lexicalizador	Acciones	53
“El vientre de mi mamá”	Lexicalizador	Partes del cuerpo	1
“Ay mamá”		Onomatopeyas	15

1. 2. Lo que se califica.

Los cromatizadores son unidades de análisis que modifican un sintagma verbal o nominal, y “su función es mediar entre el enunciante y lo dicho, revelando la posición y la actitud del sujeto que enuncia, sus operaciones de juicio, de sentimiento, de voluntad, que pueden modificar las relaciones” (Kovacci, 1990, p. 167). Al usarlos, el hablante asume un grado de compromiso respecto del objeto de su discurso, del interlocutor y de sí mismo. Tal como lo ha sintetizado López (2012), basado en la teoría de Gili (1961), “expresan nuestro punto de vista subjetivo ante la acción verbal que enunciamos” (p. 20). Pero no solo ante una acción verbal, sino también ante un sujeto nombrado, entendiéndose sujeto como un lexicalizador, no únicamente como una persona.

Son una forma de calificar que revela una apreciación personal acerca de ese sustantivo al cual se está añadiendo el adjetivo. Lo que significa que le imprimen una carga semántica al discurso y aportan una guía interpretativa, a través de ellos se puede conocer la postura del hablante con respecto a lo que están nombrando. En muchos casos, son juicios de valor. Gracias a los cromatizadores, las cantadoras logran comunicar lo que piensan sobre las personas que están siendo calificadas, lo que opinan sobre el territorio que habitan y sobre las especies animales y vegetales que las rodean.

Se analizaron 70 cromatizadores, y se encontró que el más recurrente es *negro*, un término que se había mencionado en la sección anterior, ya que esta palabra tiene una dualidad gramatical, y es que puede ser utilizada como sustantivo o también como adjetivo. Entendiendo ya que lexicalizador es lo que se nombra y cromatizador es cómo se califica, se encontró que para el caso de *negro* aparecen ejemplos de ambas categorías. En “Los negros africanos”, *negros* se desempeña como sustantivo, pero luego encontramos “ojos negros” y allí, la función de *negros* cambia, ahora cumple la función de adjetivo. Totalizando entonces las frecuencias para cada ejemplo, nos encontramos con lo siguiente: en 95 ocasiones aparece la palabra en función de sustantivo, y en 26 aparece en función de adjetivo, una diferencia numérica notoria, pero que no le resta valor a la dualidad aquí presentada.

A su vez, esta palabra tiene unas connotaciones semánticas diversas, ya que en muchos casos se utiliza el término “negro(a)” de manera despectiva; no es lo mismo decir “la negra esa palenquera” con cierto desdén en la emisión del enunciado, que decir “esa negra palenquera” y añadir complementos que la exaltan, con la intención de destacar una labor propia de las mujeres de raza negra que con carisma y actitud distribuyen exóticos frutos y dulces tradicionales en la característica ponchera que

llevan en su cabeza, o bien para designar a un miembro de la comunidad palenquera, conformada por descendientes de los esclavos que, históricamente, se refugiaron en los territorios de la costa Norte de Colombia denominados como palenques.

Las cantadoras del Caribe colombiano en las letras de sus canciones de Bullerengue rompen con los parámetros establecidos por la sociedad en los que el licor y algunos temas afines eran solo para hombres; las mujeres no podían hablar sobre ello; más bien, debían enfocar sus canciones en cosas del hogar y de la familia. Pero en el análisis de los cromatizadores, se puede ver cómo ellas se pronuncian ante esos prejuicios de género con palabras como *enguayabada* y *borracha* (que aparece en dos entradas diferentes según los resultados de Termostat).

En síntesis, se puede observar una amplia variedad de adjetivos que develan la postura de las cantadoras frente a lo que están calificando. Por ejemplo, al analizar las frecuencias más bajas, se encuentra que el cromatizador *bonito* aparece vinculado a la música, muy frecuentemente se une al verbo *cantar*. Por otra parte, el cromatizador *hermoso* solo se encuentra con la flexión verbal de género femenino, es decir como *hermosa*: “la luna hermosa”; “entre las madres, ella es hermosa”; “de las flores, la más hermosa”. Lo que ratifica el empoderamiento femenino y el rol que desempeña la mujer en el Caribe colombiano.

Estos son los principales cromatizadores en el corpus:

Tabla 5. Frecuencia de cromatizadores en el corpus de Bullerengue.

	Cromatizadores	Frecuencia
1	negro	107
2	enguayabá	47
3	querido	40
4	borracha	39
5	malo	29
6	bonito	27
7	apegadita	26
8	negro	23
9	lindo	23
10	enfermo	22
11	caimán está enfermo	21
12	solo	19
13	duro	18
14	sabroso	17
15	café	16

16	muerto	11
16	bonito	10
17	mocho	9
18	hermoso	9
19	santo	7
20	borracha	6

Tabla 6. Concordancias de la unidad "negro", que se desempeña como cromatizador y como lexicalizador.

Negro			
Unidad (es)	Categoría léxica	Relación temática	Frecuencia
Y los negros africanos	Lexicalizador	Personas	4
“esa negra palenquera.”	Lexicalizador		
“noche’ negra’.”	Cromatizador	Naturaleza	14
“ojos negros”	Cromatizador	Partes del cuerpo	5
“mi gallina negra”	Cromatizador	Animales	1

1. 3. Los verbos.

Las acciones, representadas por los verbos, son un pilar fundamental en las composiciones bullerengueras, un componente infaltable en la vida de aquellas personas que habitan el Caribe colombiano. La supervivencia amerita la acción, y ésta se configura dentro del discurso, que es definido por Bolívar (2007) como una forma de interacción social, “debemos tener en mente que el discurso es fundamentalmente acción, porque con las palabras hacemos cosas y podemos promover cambios en nuestra sociedad. (Bolívar, 2004, p. 2). Su teoría apunta a que el discurso puede influir en las costumbres y los comportamientos de una o más comunidades, valiéndose de la acción como un vehículo de transformación. Suárez (2009) reseña la teoría de esta autora así:

Los significados se crean, se retan, se transforman, mueren y renacen en sociedad y no en comportamientos aislados fuera de contexto. La autora establece que el discurso es cognición porque las personas construyen su conocimiento del mundo y adaptan sus representaciones a los contextos en los que viven según las opciones y/o limitaciones que se les ofrezcan. (p. 115)

De esta manera, su teoría va en concordancia con los hallazgos de esta sección, puesto que se encontraron 144 verbos y muchos de ellos aluden a temas sociales, como la violencia, la paz, el duelo, algunos desastres naturales y así por el estilo.

Las canciones y sus oyentes tienen una relación que podríamos asemejar a la interacción en el diálogo, los temas y problemas que tocan las cantadoras, y las formas en que hacen uso del lenguaje como sistema y como práctica social (Fairclough, 1989, 1992) son la prueba de que el Bullerengue va más allá de los fines estéticos y de la reiteración sin motivos de fondo, como se suele pensar.

En la siguiente tabla, se pueden observar los primeros 20 verbos que más se mencionan en las canciones. El más frecuente es el verbo *ir*, y probablemente esto se debe a que el Bullerengue se produce en varios departamentos, como lo son Córdoba, Bolívar, Antioquia (hacia la región de Urabá), incluso tiene conexión con la provincia del Darién en Panamá, y se ha ido expandiendo geográficamente al mismo tiempo que crea unos vínculos especiales entre diferentes culturas, por lo que la acción de desplazarse integra la base constitutiva del género. Adicionalmente, una gran parte de la producción de obras bullerengueras surge en zonas marginales, donde las oportunidades son reducidas y los escasos recursos lo complican todavía más; entonces, las cantadoras expresan esa necesidad de ir a otro lugar, a ciudades más grandes, para poder grabar sus canciones y dejarlas guardadas en la memoria de la gente para la posteridad.

Luego, se encuentran verbos íntimamente relacionados con la música: oír, cantar, bailar, entre otros. A continuación, la tabla de frecuencias verbales:

Tabla 5. Frecuencia de verbos en el corpus de Bullerengue.

	Verbo	Frecuencia	Forma del verbo
1	ir	475	voy, vamos, vámonos, fue, va, vaya, vayas, ir, iban
2	oír	174	oye, óyeme, oigan, oyó
3	cantar	144	canta', canta, cantan, cantar, cantó
4	querer	130	quiero, quieren, quieres, quiera, querer, quisiera, quiere, quise, queremos, quiere'
5	ver	124	ver, vieron, ves, ve', vio, ve, veo, ví, vimos, ven,
6	mamar	99	mama'
7	saber ser	87	sé
8	llorar	82	lloren, lloraba, llorar, lloras, lloro, lloran, lloró, llora
9	venir	76	vine, venirte, vinieron, viene, vino, venir, vienen
10	morir	75	murieron, muera, muero, murió, morir, muriera
11	duermo	73	duermo
12	dar	67	dé, dame, dio, dale, da, dan, dieras, doy, dar, daba, darme
13	llegar	66	llegará, llego, llegaron
14	beber	60	bebo, beber, bebí, bebé'
15	comer	54	comiera, come, comió, comer
16	perder	52	pierde, perdí, perdió,
16	dejar	50	déjala, deajo, déjame, deja, dejaste, dejen, dejó, dejan, déjalo

17	óyelo	46	óyelo
18	quemar	41	quemar, quemó, quema, quema'
19	acompañala	33	acompañala
20	bailar	33	bailan, bailar, bailaba, baila, baile

Las diversas formas de los verbos no pueden ser omitidas, debido a que este es un estudio concreto de textos reales o formas de habla en un contexto específico, es decir, de las formas reales en que las cantadoras hacen uso de la lengua para expresar una o varias ideas, hablando, significando, y haciendo cosas con palabras (Silva, 2022). Esos diferentes usos y conjugaciones, las referencias temáticas y los matices semánticos en cada verbo, dan cuenta de la riqueza que poseen estas canciones en el ámbito lingüístico.

Tabla 6. Concordancias del verbo con más frecuencia de aparición.

Ir			
Unidad (es)	Categoría léxica	Relación temática	Frecuencia
“Me <u>voy</u> pa’ Guamanga” “ <u>Voy</u> pa’ los Montes de María” “Me <u>voy</u> pa’ Panamá” “Me <u>voy</u> para Colombia” “Yo no <u>voy</u> a Venezuela” “Me <u>voy</u> de Guamanga” “Me <u>voy</u> pa’ ‘onde Lupe” “Me voy pa’ ‘onde Chochi” “Me voy para Cartagena”	Pron. pers átono/ Verbo (pres. 1° persona singular)/ Sust.	Territorial	98
“Porque Uribe ya se <u>fue</u> ” “Se <u>fue</u> Morelo”	Verbo (pretérito perf. 3° persona singular)	Personas	184
“Despáchenme que me <u>voy</u> ” “Me <u>voy</u> de parranda” “Contigo me <u>voy</u> ”	Verbo (pres. 1° persona singular)		
Se va Mamba	Verbo (pres. 3° persona singular)		
“¡Vamos, mujeres!”	Verbo (pres. 1° persona plural)	Tiempo	10
“Yo me <u>voy</u> mañana” “Mañana que yo me <u>vaya</u> ”	Verbo (pres. 1° p. s.) Verbo (fut. 1° p. s.)		
“Ahora <u>voy</u> con mi madrina” “Se <u>va</u> mi abuela” “Mi abuelo se <u>fue</u> por una”	Verbo (pres. 1° persona singular)	Familia	104
“La palomita se <u>fue</u> ”	Verbo (pret. 3° p. s.)	Animales	2
“Cuando la lancha se <u>va</u> ”	Verbo (pret. 3° p. s.)	Objetos	20
“ <u>Voy</u> a buscarlo” “Ya no <u>voy</u> a cantar más”	Verbo (pres. 1° p. s.)	Acciones	20
Total			378

1. 4. Clasificación temática de las estructuras léxicas.

Van Dijk (1980) define discurso como «una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión» (p. 20). También explica un punto fundamental y es que las oraciones tienen «propiedades gramaticales más allá de la frontera de la oración» (p. 18), es por eso que, si bien es importante la descomposición oracional aislada, en un análisis semántico se hace necesario considerar la oración en contexto con las adyacentes.

En esa instancia, es determinante introducir el concepto de cotexto, que Pérez y Merino (2017) describen como el conjunto de elementos que se encuentran antecedendo o sucediendo una unidad léxica y que establecen una interrelación de significado con ella. De modo que se analizaron las unidades léxicas (lexicalizadores, cromatizadores y verbos) tomando en cuenta su cotexto: para cada término se tuvo en cuenta la información lingüística que había a su izquierda y a su derecha, con la finalidad de reconstruir semánticamente el enunciado. De allí que se establecieran unas categorías temáticas atravesadas por tres ejes: la forma de nombrar ese tema, la forma de calificarlo y las acciones que se desarrollan en torno a él. Esto es lo que se explicó en las secciones anteriores (lexicalizadores, cromatizadores y verbos). Adicionalmente, esas temáticas fueron agrupadas para condensar los datos y vincularlos entre sí.

Esas agrupaciones semánticas se establecieron para presentar los ejemplos, con base en la hipótesis distribucional de Harris (1954), según la cual la similitud semántica entre unidades léxicas puede detectarse a través de la búsqueda de coincidencias en el contexto lingüístico. Es por eso que las categorías temáticas encontradas en las letras del corpus de Bullerengue, se agruparon en cinco elementos:

1. Personas, partes del cuerpo, familia, sentimientos, acciones.
2. Animales, territorios, naturaleza, tiempo, creencias.
3. Alimento, objetos.
4. Música, estribillo, fiesta.
5. Otros.

Tabla 7. Clasificación temática ejemplificada.

Tema	Subtema	Ejemplos
------	---------	----------

Personas, partes del cuerpo, familia, sentimientos, acciones.	Personas	<ul style="list-style-type: none"> - “Llora, llora la Juanita. Baila, baila la Juanita” - “Yo me llamo Pabla Flores” - “Negro mirar de ojos negros” -” La mujer sufre por dentro (el hombre sufre por fuera)” -” Y aunque te fuiste mi negrita”
	Partes del cuerpo	<ul style="list-style-type: none"> - “El vientre de mi mamá” - “que traigo los pechos llenos -” Ya me duele la cabeza” -” Me picó en el pie” - “Ojos chiquitos”
	Familia	<ul style="list-style-type: none"> - “Porque se murió mi madre” - “Tengo a mi madre enferma” - “Cuando yo tenía a mi madre, tenía quien me aconsejara” - “Mi madre me dio un consejo” - “Mi mama que me parió”
	Sentimientos	<ul style="list-style-type: none"> - “Me muero con alegría” - “Y el niño quedó abrumado” - “Qué triste que queda un hombre, mama” - “El primer amor es dulce” - “Ando buscando un consuelo de este amor que está solito”
	Acciones	<ul style="list-style-type: none"> - “Que me viene amenazando” - “Voy a buscarlo” - “Ni comiera ni bebiera” - “Me puse a juga’ y perdí” - “No le vayas a pegar.”
Animales, territorio, naturaleza, tiempo, creencias.	Animales	<ul style="list-style-type: none"> - “Pajarito de la mar” - “Ay, mi burro mocho se perdió” - “Que el golero come brincando” - “Se robaron mis gallinas” - “Ay, agarra el armadillo”
	Territorio	<ul style="list-style-type: none"> - “Me voy pa’ Guamanga” - “Yo vine de Malagana” - “Se quema Turbo” - “Se quedaron en Palenque” - “Ya yo me quedo aquí en Colombia”
	Naturaleza	<ul style="list-style-type: none"> - “El pichindé” - “Traía una flor” - “Mira qué aguacero viene” - “Bonito como se riega La verdolaga” - “Palo de olivo coposo. Que en un tiempo florecía. Se le cayeron las ramas. Donde yo flores cogía”
	Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> - “Ni de noche ni de día” - “Después de mis nueve noches” - “Hasta mañana en la noche” - “Noche del dos de febrero” - “En noche buena”
	Creencias	<ul style="list-style-type: none"> - “Échame la bendición” - “A Dios tengo que encontrar” - “Santísimo sacramento”

		<ul style="list-style-type: none"> - “Soy cura y no digo misa” - “Escucha, virgen del Carmen, virgen de mi devoción”
Alimento, objetos	Alimento	<ul style="list-style-type: none"> - “Sopa sabrosa” - “Este rico ron café” - Échale yuca (A la sopa) - “Ay, revolvé la mazamorra” - “Deme una yuca”
	Objetos	<ul style="list-style-type: none"> - “La cuña se me partió” - “Porque trae cuchillo” - “No se me acaba mi dinero” - “Ay, la puerta está caída” - “Que se fue a lavar su ropa”
Música, estribillo, fiesta	Música	<ul style="list-style-type: none"> - “Este bullerengue lo cantan las dos” - “Suena el tambó” - “Bullerengue pa’ bailar” - “Pégale al cuero” - “Cuando yo compongo un verso, ella es quien me lo entona hombre”
	Estribillo	<ul style="list-style-type: none"> - “Fuego, fuego (Ataole)” - “Zampá (Zampá)”
	Fiesta	<ul style="list-style-type: none"> - “Del carnaval” - “Me voy de parranda” - “En un bailecito” - “Que yo en la parranda muero”
Otros		<ul style="list-style-type: none"> - “Peleé con cuatro mujeres (A la lona). Y la gané por knockout. Todas fueron (A la lona)” - “Ay, la pelea es peleando”

Con todos los ejemplos recogidos en la tabla 6, se hace más claro el proceso de análisis que se llevó a cabo con cada término arrojado por TermoStat. Se observó su cotexto, a qué refiere, con qué se relaciona y, de ese modo, se le asignó una categoría temática.

Asimismo, la selección de ejemplos para esta clasificación reveló que hay una alta pluralidad de uso de las unidades léxicas, y ratificó que para caracterizar las estructuras del discurso es necesario contemplar su cotexto y su contexto (elementos lingüísticos y extralingüísticos). Uno de los hallazgos llamativos es que hay una gran cantidad de palabras que funcionan como estribillo y que, aunque no tienen una función semántica por sí mismas y no aportan a la oración, configuran algunos de los rasgos más característicos del Bullerengue: la espontaneidad, la rítmica, la sonoridad y la improvisación.

Resumiendo lo encontrado en la tabla, es común la mención de personas y lugares, haciendo uso de nombres propios. En ocasiones, personas allegadas, en otras, personas reconocidas. También cabe anotar que todos los ejemplos de la categoría de creencias están asociadas a la religión judeocristiana. Y, por último, hay una marcada presencia de la figura materna, puesto que aparece en más de una categoría y se relaciona con acciones como *parir* y *aconsejar*, recalcando su labor como dadora de vida y de enseñanzas.

Ahora bien, esas categorías surgieron al analizar cada unidad léxica y ver factores comunes en ellas, el mismo discurso fue creando su clasificación temática, se vio una confluencia hacia estos temas generales y entonces se pudieron delimitar. Para clarificar esas frecuencias temáticas se realizó una gráfica que se desempeñe como apoyo visual, ya que en la tabla no están ordenadas por frecuencia sino por relación semántica.

De tal modo, al reunir los datos, se halla que en un mayor número de casos las canciones caracterizan a las personas, del siguiente modo: En principio, están los oficios, por ejemplo: *tambolero*, *cantinerero*, *jardinero*, *lavandera*, *palenquera*, *cantadora*. Asimismo, se califica a los individuos con respecto a sus rasgos físicos como *negro*, *blanco*, *chico*; a formas de su personalidad, *cobarde*, *llorona*; a un estado en particular, *borracha*; o al vínculo afectivo, *querido*, *querida*. Y a esos sujetos también se les atribuye la realización de una acción determinada, por ejemplo: “*Lo bailan las muchachas*”; o “*Toca tambolero, toca tu tambor*”. Todos estos elementos representan formas discursivas, en las cuales las canciones del Bullerengue generan prototipos culturales, sociales y territoriales, que da cuenta de los ámbitos en los cuales se generan y se escuchan esas canciones. De allí que la marca de identidad discursiva permite la comprensión, no solo de la música, sino de la tradición y la cultura que se transmite en ella.

Sumado a lo anterior, se destaca el número de casos en el que se alude a las acciones propiamente dichas, lo cual puede estar relacionado con las labores domésticas y el laboreo que atañen a este espacio geográfico en particular, así como con la producción musical de la zona, se encuentran verbos como *lavar*, *revolver*, *prender*, *tocar*, *cantar*, *componer*, *bailar*. Esto hace parte del contexto semántico de las canciones.

Como ya se ha expuesto en la introducción, las canciones de Bullerengue surgen en espacios no convencionales y sus letras son versos improvisados sobre lo que rodea a quien las compone. Por esa misma razón, las relaciones temáticas que siguen en la gráfica después de las acciones son las de los objetos, los animales, el territorio y la naturaleza. Los objetos en muchas ocasiones siguen relacionándose con las labores domésticas, entonces se encuentran palabras como *horno, fogón, cuchillo, carbón, tinaja, pantaleta*, y con las de laboreo, *lancha, canoa, trapiches*.

A nivel del territorio, se encuentran lugares emblemáticos con respecto a la historia del Bullerengue, a su origen y expansión geográfica, como lo son Palenque, *Marialabaja, Chambacú, Mahates, Tadó* y Armero.

En cuanto a los animales, hay una gran diversidad de especies: *perro, armadillo, raya, golero, cangrejito, burrito, gallina, palomita, gallo, gatico, puerca, gaviota, pajarito, tortuga, zorro*. Sin duda, uno de los componentes más variados, y como se puede apreciar, hay un constante uso de diminutivos, lo que demuestra que hay una relación de cercanía entre las cantadoras y los animales, por su interacción con espacios naturales. El Bullerengue no se desarrolla en torno a un contexto urbano, sino rural; esto modifica los temas recurrentes de las canciones según las necesidades y los intereses de la comunidad.

Otro factor influyente es que la economía caribeña está basada en la ganadería y en la agricultura básicamente, así como la pesca en general y el cultivo de yuca, plátano, maíz, Palma Africana y otros productos, los cuales generan la mayor parte de ingresos de la región. Esto explica también la alta frecuencia de palabras alusivas al alimento, como lo son *yuca, sopa, huevo, arepa, mazamorra, arroz*.

En esa misma línea de sentido, las unidades léxicas referentes a la naturaleza representan la forma en que las cantadoras perciben su realidad. Mencionan, por ejemplo, tipos de árboles como *el pichindé, el campano*; tipos de plantas que traen consigo creencias como, *la verdolaga, la palma, la flor, la caña, la flor de alelí, la palmera, la yerbabuena* (que en la comunidad es símbolo de abundancia y objeto de numerosas supersticiones). También se le da un lugar privilegiado a la palabra *tierra*, porque en el Bullerengue la preservación de las raíces culturales es primordial, y al *cielo*, donde se encuentran *la luna y las estrellas o luceros*, con los que se establece una conexión sensible y emocional.

El elemento del *agua* es vital para la humanidad, no solo por la necesidad fisiológica de hidratar el organismo, sino también por la necesidad espiritual de limpiar el alma, de conseguir esa tranquilidad que brinda de diversas maneras. Es por eso que cada cultura ha creado su propia perspectiva sobre el agua; en el Caribe, siendo zona costera, el agua es la base de sus tejidos productivos, pero también es un método de sanación, es utilizada para diferentes terapias de purificación. No es extraño que aparezcan con regularidad las palabras *río, mar, mareta, mares*, puesto que el mar es la reserva más grande de la Tierra y está asociada a la transformación, es considerada la cuna de la vida y, por lo tanto, una fuente de salud. Varios autores, entre ellos el cartagenero Rubén Santiago, sostienen que el mar es la “madre” porque simbólicamente representa una gran matriz e incluso las palabras latinas *mare* (mar) y *mater* (madre) se aproximan en su forma.

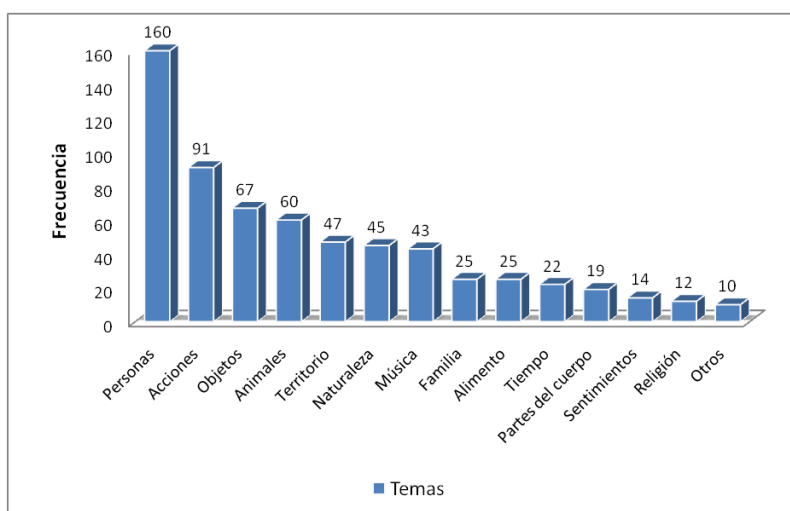
Luego, está la relación con la música que, evidentemente, no podía faltar. En todas las canciones se habla del *tambor*, que es el principal instrumento musical del Bullerengue, y también es habitual llamarle *cuero* por el material del que está hecho, esta es una forma que ya ha sido estandarizada en la región y se entiende sin brindar información adicional. De la misma manera, se mencionan los demás instrumentos involucrados: *la tambora, el llamador, el guachero, y las maracas*. Hay una canción en particular, titulada *En los montes de María*, donde Petrona Martínez imita por medio de onomatopeyas los sonidos de cada instrumento, demostrando la interiorización melódica y el conocimiento musical que desarrollan las cantadoras gracias al amor y la pasión por el género.

La familia es un componente indispensable en la estructura societal del Caribe colombiano, por lo que en esta categoría hay una amplia variedad de lazos consanguíneos, aparece *papá, mamá, hijo, marido, abuelo, tío, hermano, primo, cuñado*. Y, precisamente, por esa variedad y ese valor agregado que otorga la cercanía con la familia, esta categoría se separó de la más general acerca de las personas.

Después, se encuentran la relación del tiempo, en la que se mencionan muchas fechas exactas que han marcado la historia de la raza negra, y las partes del cuerpo, que tienen que ver con los sentimientos o con la habilidad corporal que requiere el baile, por ejemplo: *corazón, pecho, mano, pie, rodilla, ojo, garganta, rabo, uña*.

Y, finalmente, se encuentra la alusión a los sentimientos o emociones, de los cuales casi todos son a propósito del sufrimiento: *dolor, llanto, consuelo, soledad, pesares*, solo se salen de ese grupo semántico el *amor* y la *devoción*, de hecho, las creencias religiosas son el tema que sigue en cuanto a frecuencia. Como ya se mencionó antes, hay una neta presencia de la doctrina religiosa cristiana, refiriéndose a *dios*, a la *virgen*, al *diablo* y a ciertas prácticas de dicha religión, como la *misa* y la *oración*. Aquí se puede ver esa frecuencia de aparición, en orden descendente:

Ilustración 2. Relaciones temáticas en el corpus de Bullerengue.



1.5. El tener, el deber y el poder

Esta sección está dedicada a los enunciados que expresan obligación, permisión o prohibición, los cuales son denominados como deónticos. Lo que caracteriza a los enunciados deónticos es que son declarativos, dicho de otra manera, son verdaderos o falsos; y por esa razón, muchos sostienen que no deben considerarse enunciados sino proposiciones. Vásquez (2001) aclara su función y su forma:

Los deónticos valoran y prescriben algo como correcto o incorrecto. Son expresiones de “deber ser” que se han gramaticalizado en modo imperativo o verbos modales: deber, poder, tener que, haber que, haber de. Significan “permiso”, “obligación” o “compromiso”. La relación presente es entre autoridad y destinatario (citado en López, 2012, p. 21).

En el corpus de las canciones de Bullerengue se encontraron tres formas deónticas. La primera con respecto al “deber”, se refiere a una persona y va seguida del

verbo *llorar*: “El día que yo me muera, oye ... no quiero llanto de nadie, upa .*La que me debía de llorar*, hombre. Ya murió, que era mi madre”. Teniendo la oración completa, se logra esclarecer que esa persona es la madre de la cantadora. Ahora, la relación con el verbo *llorar* no es gratuita, instaura una necesidad específica alrededor de un sentimiento, y es que en todo el corpus es usual encontrarse con palabras como *llorar, llanto, triste, pobre, morir, lamentar, agonizar, dolor, consuelo, pena, enfermedad*. Todas esas palabras se relacionan entre sí, y apuntan al sufrimiento, lo que parece indicar que las cantadoras han pasado por momentos dolorosos y pérdidas que las han llevado a componer alrededor de ese suplicio emocional.

La segunda alude a una obligatoriedad con la forma gramatical del tener e implica un alto grado de compromiso: “Déjala que vaya y venga, como toditas se han ido, *que aquí tiene que venir como la paloma al nido*”. En este caso, hay una comparación entre un comportamiento humano y uno animal instintivo, que puede referirse a que la paloma vuelve al nido donde nació o al nido que ella misma construyó para sus crías; en ambas opciones se vislumbra el tema de la maternidad.

Y, por último, la forma de permisión gramaticalizada como “poder” aparece en la primera canción del corpus y se repite a lo largo de toda la letra, de hecho, es su título: “Yo quiero pegar un brinco. *Yo quiero, yo no puedo*”. Allí se expresa la oposición entre el querer y el poder, entre el anhelo y la realidad.

La canción gira en torno a la reivindicación de la raza, y todos los versos relatan la imposibilidad de hacer algo, algunos con un matiz social evidente, por ejemplo: “Yo quiero parir de un blanco. *Yo quiero, yo no puedo.*”

Como lo señala la tabla 10:

Tabla 8. El tener, el deber y el poder.

Deónticos
“La que me debía de llores’ hombre”
“Que aquí tiene que venir como la paloma al nido”
“Yo quiero pegar un brinco. Yo quiero, yo no puedo ”

2. Formas de tratamiento

Las formas de tratamiento son las variantes que utiliza un hablante para referirse a su interlocutor, pueden ser nominales o pronominales, y otorgan información sobre el grado de cercanía, de distancia, de confianza o de respeto entre los actores de la

interacción. La teoría de Brown y Levinson (1987) parte de la idea de que la cortesía se expresa a través de formas pronominales, verbales y nominales de tratamiento, y éstas cumplen una labor esencial en la dinámica conversacional.

Las fórmulas de tratamiento, según Rebollo (2005), “están sujetas a la elección de los hablantes para manifestar distintas actitudes referentes a cómo se aprecia la relación interpersonal” (p. 40). Terminan siendo una estrategia comunicativa para lograr una relación interpersonal, que en la música puede resultar como un recurso útil para dar una sensación de familiaridad con los oyentes. Las características del hablante tienen que ver con las formas de tratamiento que se elijan, como lo señala Rojas (2018):

Se presume entonces que la edad, el sexo, la condición social y económica, el nivel de instrucción, o los diferentes roles presentes en la sociedad a través de instituciones jerarquizantes son variables sociológicas que impulsan la aparición del poder en las relaciones comunicativas y por ende determinan la elección de la forma de tratamiento. [...] El poder y la solidaridad determinan entonces las formas de tratamiento que los interlocutores utilizan en un acto comunicativo. (p. 17)

En el corpus aparecen varias formas de tratamiento, algunas de ellas son de respeto, refiriéndose a la familia, más específicamente a los progenitores, es decir *mamá* y *papá* con los cuales hay una relación filial y un primer grado de consanguinidad, también se encuentran las formas *madre* y *padre* que inspiran un respeto mayor. Como forma de cortesía aparece *señor* y *señores*, para personas desconocidas o incluso para referirse al público o a los oyentes, pero se nombra de esta manera para hacer más amena la interacción discursiva. Adicionalmente, llama la atención que en todas las canciones es un rasgo común el mencionar a personas por su nombre propio, con apellido incluido y de forma reiterada.

Por otro lado, las formas *indio* y *cacique* reflejan una relación de poder en este ejemplo: “A mí me importa lo mismo que la gente me critique, *yo vivo dentro del indio y no sé cuál es el cacique*”. Allí, la cantadora deja claro que no está de acuerdo con las jerarquías de autoridad. Más adelante, aparece la forma *paracos* que está sesgado por la problemática social de la violencia y el conflicto armado en Colombia; en el

Diccionario de Americanismos, el término aparece con las marcas lexicográficas de “popular” y “despectivo” y con el significado de “paramilitar”.

En la tabla 11, se pueden ver algunas de las formas de tratamiento encontradas en el corpus:

Tabla 9. Formas de tratamiento.

Formas de Tratamiento			
1	querido	5	nene
2	muchacho	6	viejo
3	socio	7	negros
4	moreno	8	rey

3. Figuras retóricas

El dispositivo retórico que se encuentra en todas las canciones es la repetición, un resultado que era de esperarse porque el género del Bullerengue se caracteriza por reproducir una y otra vez el coro, y no suele hacerlo la voz principal, sino el grupo de las voces que la acompañan, como lo plantea Joan (2016): “El coro normalmente aparece después de un verso. Mientras que el verso suele cambiar, el coro tiende a repetirse sin modificaciones. [...] Es memorable y pegadizo. Es, en general, la parte más reconocible de la canción.” Algunos ejemplos son: *Bullerengue pa' vendé'*; *Adiós, adiós mama*; *Porque se murió mi madre, no tengo quien me consuele*; *Petrona Martínez caramba, bonito que canta*; *Mi mama que me parió*; *Bullerengue pa' bailar*; *Llorando, llorando, llorando te coge el día*.

Las onomatopeyas también aparecen con mucha frecuencia y esto se debe a que la jocosidad del caribe implica este tipo de sonidos que invitan al festejo, que adornan rítmicamente y les aportan sonoridad a las canciones, entre ellos encontramos gritos como “upahe”, “ayayay”, “lelale”, “wepa”. Pero más allá de la existencia de estos dos dispositivos, llama la atención el hecho de que la metáfora también esté tan presente en las canciones, y es que, si nos remitimos a cifras exactas, de las 101 estructuras retóricas restantes (excluyendo la repetición y las onomatopeyas), 44 son metáforas. Este dato es importante porque significa que en el Bullerengue hay una preocupación estética, que

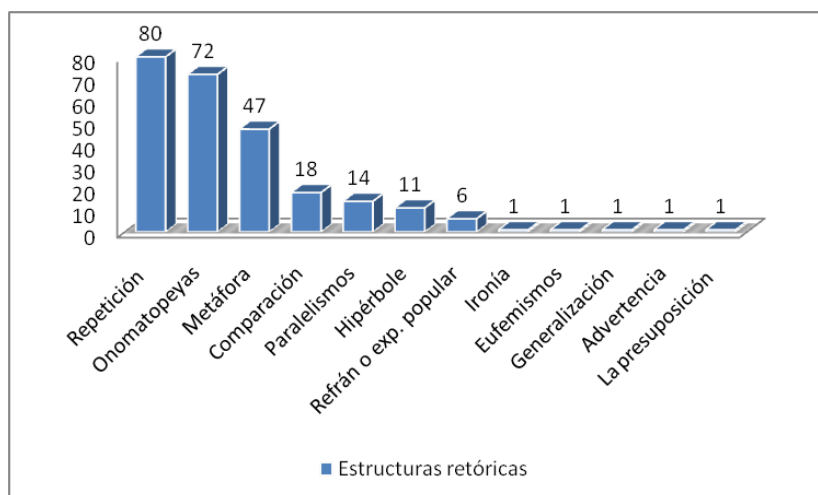
utiliza el desplazamiento de significado para entablar una relación de semejanza o analogía entre dos conceptos. Por ejemplo: *Pa' quitarse las cadenas* como metáfora de la esclavitud; o “irse” como metáfora de la muerte, *Mañana que yo me vaya, ¿quién se acordará de mí?*

Luego se encuentra la figura de la comparación, con una particularidad, y es que, en la mayoría de los casos, el vínculo se establece con un elemento de la naturaleza, por ejemplo, con aves: “Ya tu pañuelo se va a quitar de entre la inmensidad como bandera de la soledad que dice adiós, *como gaviota que abre sus alas sobre el cielo azul*”, esta canción narra la triste partida de alguien y en este fragmento, se le compara con una gaviota, puesto que estas aves son inquietas y se desplazan continuamente por toda la costa buscando alimento. Otro ejemplo es una comparación con relación al hábito de un animal, una acción concreta: “Aquí me tienes parada *como la garza en laguna.*”

Y también se hacen comparaciones con las plantas: “Yo soy *como toda planta, que necesita sereno*”; “Me dijiste que era firme *como la palma en el centro*”; “El que se casa chiquito, y chiquito se divierte, le cae la polilla encima *como la caña en creciente*”, en este ejemplo, se compara una plaga que ataca el tallo de la caña con una situación adversa que puede afectar la vida de alguien; sumado a esto, en esta misma canción (Monteriana) se utiliza la raíz de la caña, que comienza a extenderse superficialmente pero que luego adquiere profundidad, para ilustrar lo que la cantadora pretende con su música y darle fuerza e identidad al enunciado: “Por aquí me voy metiendo, mama, *como raíz de caña brava*”

En la ilustración 3, se puede apreciar un conteo de la variedad de estructuras retóricas que se hallaron en el corpus; y en la tabla 12, se encontrarán ejemplos de algunos de estos elementos:

Ilustración 3. Frecuencia de las estructuras retóricas.



Algunos ejemplos de las otras figuras retóricas están condensadas en la tabla 12:

Tabla 10. Estructuras retóricas ejemplificadas.

Figura retórica	Ejemplos
Paralelismo	- Que si no lo tocas te lo toco yo - Si la palma fuera firme, no la tambaleara el viento
Hipérbole	- Estos fueron los tres clavos con que clavaron a Cristo - Nos toca de ir a hablar con Chávez para ver si la compone
Refrán o expresión popular	- No hay mal que dure cien años. Ni cuerpo que lo resiste - Amaranto tiene un dicho, perro que muerde, no late
Ironía	- El que manda es el que sabe
Eufemismo	- Ay, no tengo agua, ni pa' hacer un café
Generalización	- El primer amor es dulce, oye. El segundo es lisonjero. El tercero engañador, oye. No hay amor como el primero
Advertencia	- Me está zumbando un mosquito que me quiere trasnochar. Ay, como yo no tengo madre, a mí me quiere picar. Esto va para Palenquito, para mis hijas y todo aquel que no aprecia a su madre, upa. Quien tiene a su madre viva, la debe de conservar
Presuposición	- Ay, usted a dónde estaba? (Señor, señor)...en algún bailecito

Conclusiones

Para concluir, este trabajo de investigación-creación realizó una caracterización léxico semántica (centrada en el ámbito discursivo) y sociocultural de las canciones de Bullerengue, por medio de la cual se comprobó que el entorno alrededor del que surge una composición musical, influye en el uso de determinadas estructuras discursivas. También se pudo llegar a la conclusión de que el rol femenino es vital en las costumbres de la región del Caribe colombiano, esto se observa de forma clara en las letras de las canciones; en ellas, además, hay una aparición reiterativa de la figura materna, haciendo

énfasis en el vacío emocional y sentimental que deja su ausencia después de la muerte. Se encontró una amplia variedad de estructuras retóricas que dan cuenta del carácter poético del género. Esa visión de la muerte asociada a la maternidad fue la base para la creación del registro de danza *Para el llanto, una canción*, una obra atravesada por el dolor de la pérdida.

El Bullerengue, entonces, es un género folclórico que se inserta en la dinámica social, transformando a través de sus letras aquellas situaciones adversas y afrentas a las que han sido sometidas las comunidades afrodescendientes. Las temáticas discursivas de las letras suelen inclinarse a la melancolía, tristeza e indignación, pero no se quedan allí, esto es solo una herramienta vehicular, por medio de la cual promueven la reivindicación de la raza y el empoderamiento femenino. Por otro lado, es evidente que el análisis ha demostrado una riqueza en el uso del lenguaje desde lo retórico y los modos de nominar el contexto en el cual se dan las canciones. En tal sentido, fue posible apreciar una amplia clasificación temática que comprende la relación entre los individuos, la naturaleza y la música, lo que deja en evidencia cómo esta tradición musical tiene un alto valor en relación a la cultura musical y afro del país.

Proyección e impacto

En la realización del trabajo surgió una posible investigación futura que implica, nuevamente, la interdisciplinariedad. Se trata de una investigación sobre cómo diversos bailes tradicionales son representaciones corporales de lo que se canta, y para ello hay mucha tela de dónde cortar: danzas de destreza, danzas teatrales en las que se dramatiza una enfermedad o se personifica un animal, un objeto, o se realizan acciones en aras de lograr determinado objetivo (la conquista, por ejemplo). En estos casos, el cuerpo es un vehículo de expresión que soporta las memorias de una comunidad y su historia; se convierte en un archivo que almacena las cargas emotivas generadas por hechos puntuales que van permeando la cultura de una colectividad y, a su vez, contribuyen a la construcción de cada sujeto como ente cultural.

Sumado a esto, se contempla la posibilidad de hacer una investigación a futuro sobre los rasgos fonéticos que aparecen en las canciones y que caracterizan el habla de la región; es decir, que reflejan el dialecto costeño del caribe. En el corpus se hizo una marcación general para no obviar estos fenómenos porque hacen parte de la historia lingüístico-cultural de la región; no obstante, la transcripción fonética rigurosa no fue

uno de los objetivos planteados en este trabajo. Por esa razón, queda para un estudio próximo.

Bibliografía

Aldana, J. (2014). *Biodiversidad Caribe: servicios ecosistémicos*. Barranquilla, Editorial Universidad del Norte.

Bolívar, A. (Comp.) (2007). *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?* Caracas, Editorial Los libros de El Nacional y Universidad Central de Venezuela, pp. 115-123.

Cvetkovic, A. et al. (2021). Estudios transversales. *Revista de la Facultad de Medicina Humana*, vol. 21 (1). Lima.

Borregales, C. (2005). *La música y el lenguaje como sistemas de comunicación comparables bajo la óptica del análisis del discurso*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Metropolitana.

Brown, P. y Levinson, S. (1987). *Politeness. Some universals in language use*. Cambridge, Cambridge University Press.

Casalmiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística.

Ciro, B. (2015). *Etnografía musical: En busca de los relatos y cantos del río Magdalena*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Antioquia.

Fairclough, N. (1989). *Language and power*. Londres, Longman.

----- (1992). *Discourse and social change*. Cambridge, Polity Press.

Fell, M. y Sporleder, C. (2014). Lyrics-based Analysis and Classification of Music. *Proceedings of colling 2014, the 25th International Conference on Computational Linguistics: Technical Papers*, pp. 620–631.

García, M. (2016). *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Imprenta Nacional de Colombia.

Gili, S. (1961). *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Biblograf.

- González, A. (1989). La música costeña en la tercera década del siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 19, vol. XXVI.
- Harris, Z. (1954). *Distributional structure*. *Word*, 10(2-3), pp. 146-162.
- Kovacci, O. (1990). *Comentario gramatical: teórica y práctica*. Madrid, Arco Libros.
- López, S. (2012). *El significante del control*. XXVII Congreso Nacional y I Internacional de lingüística, literatura y semiótica.
- Molina, J. (2019). Hacia un análisis de la obra de Richard Wagner a través de la lingüística computacional. *Forma y Función*, vol. 32(1). Bogotá, pp. 125-148.
- Martínez, M. (2020). *Composición de una pieza de Bullerengue tomando elementos estilísticos del Góspel*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Maya, L. (1997). Geografía humana de Colombia: *Los afrocolombianos*. Tomo VI
- Minski, S. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. Barranquilla, La Iguana Ciega.
- Pérez, J. y Merino, M. (2017). Cotexto - Qué es, definición y concepto.
- Pérez, M. (2014). *El Bullerengue, la génesis de la música de la Costa*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. *El Artista*, vol. 11, pp. 30-52.
- Pineda, G. (2021). *El Bullerengue en Chigorodó*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad de Antioquia.
- Rebollo, L. (2005). *Formas de tratamiento y cortesía en el mundo hispánico*. Universidad federal de Río de Janeiro.
- Rentería, J. (2019). *Pródiga: memorias de una cantadora*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad de Antioquia.
- Rivas, J. (2016). Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. *Encrucijadas*, vol. 11(1).
- Rojas, J. (2018). *Formas y fórmulas de tratamiento en el español hablado en Sogamoso*. [Tesis de maestría]. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Suárez, L. (2009). *Reseña de Análisis crítico del discurso ¿Por qué y para qué? Bolívar Adriana (compiladora) 2007*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Van-Dijk, T. (1998). *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

----- (1980). *Las estructuras y funciones del discurso*. Coyoacán, Siglo veintiuno.

Vázquez, M-E. (2001). *La arquitectura lingüística del compromiso: las oraciones de deber ser*. México, El Colegio de México.

Anexo 1

Listado de bullerengueras consultadas inicialmente:

1. Ceferina Banquez.
2. Petrona Martínez.
3. Totó la Momposina.
4. Etelvina Maldonado.
5. Martina Camargo.
6. Benigna Solis.
7. Colectivo La Chinita.
8. Luisa Perea.
9. Maria Mulata.
10. Isabel Martínez.
11. Pabla Flores.
12. Orito Cantora y Jenn del Tambó.
13. Juana Emilia Herrera (Niña Emilia).
14. Yimalá (Daniela López).
15. Elena Ninestroza.
16. Sabina Escudero.
17. Eloisa Garcés.
18. Diana Ramírez.
19. Eustiquia Amaranto.

Anexo 2

Listado de cantadoras seleccionadas para la conformación del corpus:

1. Ceferina Banquez.
2. Petrona Martínez.
3. Etelvina Maldonado.
4. Eulalia González.
5. Pabla Flores.
6. Totó la Momposina
7. Eustiquia Amaranto
8. Juana Emilia Herrera (Niña Emilia).

Anexo 3

Bitácora de creación

Sesión 1 (17/02/2023): Propuesta y lluvia de ideas.

En esta sesión, se comenzaron a moldear varias ideas que me fueron surgiendo a lo largo de la transcripción y el análisis de las canciones. Noté una constante mención a la figura materna, por lo que se me ocurrió crear en torno a ella, pero desde otra mirada, es decir, mostrar una contraposición al tan mencionado parto, el aborto (no necesariamente intencionado).

De allí, surgen entonces tres posibles momentos. El primero, es el embarazo, en el cual se resalta esa figura materna con el empoderamiento femenino que caracteriza este estado. El segundo, el momento del parto, y el tercero, la pérdida, donde se relata el sufrimiento de una madre que no llegó a conocer a su hijo, o si bien lo conoció, no lo pudo ver crecer. Es claro entonces que va a tener un componente de dramaturgia la creación, lo cual me gusta mucho porque la danza lo amerita. No se puede danzar sin sentir.

Salen a flote muchas ideas para cada cuadro. Por ejemplo, para construir el primer momento se nos ocurrió —cuando hablo en plural, me refiero a mi asesor artístico, el profe Norman Mejía, y a mí— personificar a una lavandera, que entre a escena con una ponchera en la cabeza mientras suenan cantos de lavandera (que incluyen sonidos característicos de los ríos y voces de lavanderas improvisando sobre

esta labor). Y que esa lavandera realice el acto de lavar ropa como alegoría al acto de lavar las penas, de que el agua de ese río se lleve la tristeza y purifique el alma.

En primera instancia, pensamos en lavar ropa de bebé en referencia a la pérdida de ese niño que no logró aferrarse a la vida, asimismo que la ropa fuera llevada en un coche de bebé o un carrito de juguete, pero entonces pensamos en la carga simbólica que podría tener el hecho de que ya no solo fuera ropa infantil, sino que haya una vestimenta acorde a cada etapa de la vida de una persona. Esto diversifica las posibles interpretaciones de la obra, ya que puede aludir a que la madre se imaginó todas esas etapas de su hijo, o a que se habla de un desaparecido.

Luego, asentamos mejor todas estas ideas estableciendo unos cuadros que componen la creación de una obra: el primer cuadro sería entonces el de la lavandera, en donde las prendas y objetos simbolizan el recuerdo de esa persona que ya no está. El segundo cuadro sería en relación a la memoria, bailando y cantando mientras se recogen todos esos objetos y se apilan en la ponchera o en el carrito. En el tercer cuadro, se realiza un ritual de duelo en homenaje a esa persona con velas y ramas al estilo de las rezanderas caribeñas.

Ilustración 4. Imagen del primer ensayo de creación.



Este mismo día, antes de finalizar la sesión, nos dirigimos hacia la bodega de artes para hacer el préstamo de la ropa y el material necesario para comenzar a ejecutar todas esas ideas que teníamos en mente. Tuvimos suerte de que allí se encontraba el jefe de bodega, Alejandro, al cual conozco gracias a mi hermano que estudia Licenciatura en Artes Plásticas. Alejandro me hizo el favor de tramitar el préstamo de la ropa seleccionada por todo el semestre, pero las poncheras metálicas no las pudimos reservar porque ya alguien las había solicitado. Sin embargo, quedé muy satisfecha con lo conseguido, esta fue una sesión muy provechosa.

Sesión 2 (24/02/2023): Búsqueda musical.

El profe me muestra una muy bella canción, titulada “Manos de mujeres” de Marta Gómez, la cual me conmueve porque narra las historias de vida de mujeres que han tenido que sufrir la pérdida de seres queridos y, aún así, deben seguir trabajando

para subsistir. Seguidamente, me da a conocer la canción “Para la guerra nada”, de la misma compositora, cuya voz y letra me evocaron a la talentosísima Daniela López de la agrupación Yimalá de Sonsón. Entonces, le mostré al profe una de sus canciones: “Alma pal’ Bullerengue”, que le encantó y “Nació un río”, que para mí es realmente una obra de arte y al profe le pareció que la letra de esta última canción encajaba perfectamente con lo que queríamos transmitir y coincidimos en que podría ser una excelente opción para el primer cuadro: El agua de río como instrumento para ahogar las penas; un acto doméstico como lo es el de lavar se convierte así en una forma de catarsis.

De estas búsquedas musicales, resultó una opción para titular la obra: “Para el llanto, una canción”, que me parece que enlaza todo el proceso de investigación con lo que se está creando.

Sesión 3 (03/03/2023): Exploración corporal.

En este encuentro comenzamos ya a crear el primer cuadro con el cuerpo. Hicimos ejercicios de reconocimiento a través de los cuales rastreamos movimientos característicos de la acción de lavar, como lo son restregar, oler, sacudir, voltear las prendas, secarse el sudor, cambiar de postura por el cansancio.

Reiteramos las intenciones de cada cuadro. En el primero, lavar, se realizan acciones y se buscan usos determinados en relación a cada objeto. En el segundo, recordar, relacionado con la memoria y representado en la ropa, en esa transición de niño a adulto. Y en el tercero, homenajear.

Quedó pendiente entonces buscar un tema musical acorde para el segundo cuadro, pensando en que quizá “Manos de mujeres” podría servir para el tercero, aunque esta última es muy contemporánea y no es tan afine con lo que quiero representar. También me quedó de tarea conseguir ropa de bebé, puesto que en la bodega de artes no encontramos nada para un niño menor de 8 años.

Ilustración 5. Imagen de exploración del primer cuadro.



Sesión 4 (17/03/2023): Asentamiento de ideas.

El profe me recomienda fundamentar mi propuesta creativa desde la video-danza porque le comenté que mi idea es crear un material audiovisual con la ayuda de unos compañeros de la facultad, entonces me señala que debo incluir sustento teórico al respecto en la formulación del trabajo, para lo cual se comunica con una colega que muy amablemente nos envía material bibliográfico al respecto.

También me propone cambiar el tema musical del primer cuadro por “Agua del canal” de Maria Mulata, para así utilizar “Nació un río” de Yimalá en el segundo cuadro, ya que este es más sentimental y tiene un trasfondo más denso que calza mejor con ese momento del recuerdo y el lamento.

Con esa idea en la cabeza, comenzamos a construir el segundo cuadro. Ubicamos las prendas que mejor calzan entre sí para representar una época en específico de esa persona que ya no está; cada prenda se va disponiendo en el suelo formando atuendos

Ilustración 6. Creación del tercer cuadro de creación.



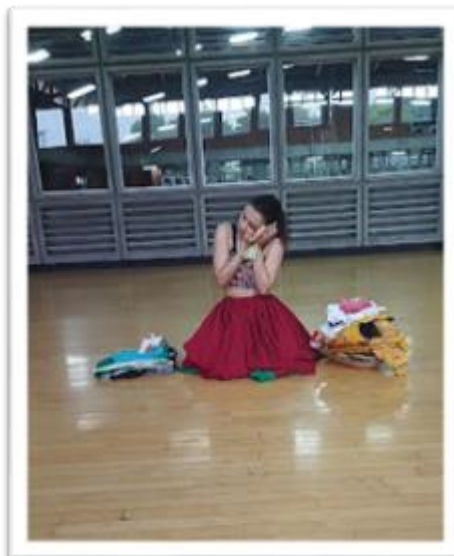
característicos que forjan la personalidad de esa persona. Seguidamente, en un acto performático exploratorio comienzo a interactuar con esas prendas evocando la maternidad y la nostalgia que conlleva semejante pérdida. En cada interacción está presente la melancolía provocada por el recuerdo de lo que fue o pudo haber sido. Cada momento está atravesado por la ruidosa ausencia de un ser querido.

Sesión 5 (24/03/2023): Transición armónica.

En este encuentro, el objetivo es enlazar los dos cuadros que ya se plantearon. Pero antes de hacerlo, retomamos el cuadro de la lavandera, debido a que no habíamos tenido la oportunidad de volverlo a ejecutar ya con el cambio musical del que habíamos hablado.

Ilustración 8. Imagen de la carga emotiva de la creación.

Luego de que ya se ensamblara bien la música con la propuesta que habíamos creado antes y se estudiaran nuevamente los movimientos con su intención, establecimos de qué manera se ubicarían las prendas de tal manera que se ajuste a las necesidades del siguiente cuadro. Como propuesta, aún sin definir claramente, está el utilizar ambientación propia de la situación geográfica, como sonidos de aves, del agua de río, y cosas similares; pero también surge la idea de utilizar voces de



cantadoras contando sus historias de vida en entrevistas para documentales. Hicimos la prueba con un documental elegido al azar y, coincidentalmente, se adaptaba perfectamente a la escena; la mujer ya de edad narraba lo difícil que había sido su vida, los diferentes quehaceres domésticos que había tenido que hacer en varias casas ajenas para conseguir algo de dinero y también las pérdidas dolorosas que había sufrido a lo largo de sus años.

Ilustración 7. Imagen del enlace entre ambos cuadros.



**Sesión 6 (19/04/2023):
Recomendaciones técnicas.**

En esta sesión, quedaron listos los tres momentos de la creación. Quedaron fijados los movimientos en el cuerpo, y ya teniendo el vestuario y los temas musicales definidos, solo restaba grabar. Para esa tarea, cuento con

Ilustración 9. Finalización de la obra.



tres compañeros del pregrado de Comunicación Audiovisual y Multimedial, que me ofrecieron su ayuda para ejecutar todas las ideas que rondaban mi cabeza y que mi cuerpo transmite, además de estar consignadas en esta bitácora.

También conversé con el profe Norman sobre cómo modificar la propuesta en torno a la videodanza, me recomendó algunos referentes y determinamos que ya no programaríamos más ensayos, quizá encuentros eventuales para pormenorizar detalles.

Sesión de rodaje (25/06/2023): Llegó la hora del rodaje

Luego de una reunión con los compañeros de CAM (Comunicación Audiovisual y Multimedial) para hablar sobre asuntos técnicos del video, nos disponemos a registrar con sus cámaras toda esta creación. Recorremos nuestra Alma Mater buscando locaciones idóneas para grabar, siempre teniendo en cuenta que la propuesta apunta a desarrollarse en un espacio no convencional. Y encontramos lugares maravillosos que ante cámara registraban magistralmente.

Ilustración 10. Locación del tercer cuadro de creación.



Encontramos unos árboles hermosos con raíces que se extendían por todos lados, unas raíces de cientos de años, que dan cuenta de la historia de la universidad, que albergan los sueños de muchos estudiantes que han pasado por ahí. Entonces, decidimos grabar ahí, e incluso surgió una toma que no estaba pensada, simplemente pensamos que no podíamos desaprovechar semejante belleza, y esas raíces

representarían las generaciones precedentes; cada una, simboliza una batalla por la que tuvo que pasar alguna mujer, alguien de raza negra, una mujer embarazada, alguien que perdió a un ser querido.

Ilustración 11. Escena de continuidad en el video.



Y así, transcurrió el rodaje a varias cámaras para luego editar con varios planos, aspectos técnicos que he llegado a aprender gracias a ello y al curso electivo que tomé en pro de mi trabajo de grado: videoclip. Plano detalle, plano general, plano abierto, plano cerrado, narrativa del video, coherencia visual, muchos son los conceptos que he aprendido y que me han servido para saber cómo puedo plasmar de la mejor manera mi creación.

Ilustración 12. Etapa de grabación



Ilustración 14. Prendas dispuestas en el espacio.



Ilustración 13. Escena de prueba.



Sin duda alguna, la creación fue una parte fundamental de mi investigación, le dio sentido a todo lo que encontré y me motivó a seguir indagando. Dos pasiones que lograron converger y dialogar en este trabajo, dando como resultado un material audiovisual que reúne diferentes elementos exploratorios desde el cuerpo y el performance, ligado a una investigación lingüística basada en el Análisis del Discurso. Algo novedoso para el pregrado, con lo que busco incentivar a aquellos estudiantes que tienen inclinaciones por algún arte a unirlos a sus trabajos de grado y así, cultivar ambos talentos al mismo tiempo; puedo asegurar que elegir un tema con el que uno sienta afinidad, es motivo de entusiasmo al momento de realizar un trabajo como este.