

**DINÁMICAS CONTEMPORÁNEAS DEL BULLERENGUE EN EL URABÁ
ANTIOQUEÑO**

Jaison Rodríguez Mena

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música

Asesor metodológico: Antropólogo **Herlen Murieles**

Asesor musical: Mg **Joel Padilla**



Universidad de Antioquia | Facultad de Artes

Departamento de Música

Carepa, febrero de 2020

A mi madre (QEPD),

Jacinta Mena Trellez

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a Dios y mi familia que son una fuente de motivación para no desfallecer durante este gran esfuerzo que comprendió mi carrera como licenciado, mi esposa Tatiana Mesa, mis hijos Santiago R, Heidy R y Juan R, a mi padre Gilberto R y mis hermanos James R, Idalmin R, Yurley R, David R y Cesia R.

Igualmente estoy agradecido con todo el cuerpo directivo y docentes de la Universidad de Antioquia seccional Urabá, por el aporte en conocimientos y experiencias que han sido útiles para la realización del presente trabajo, en especial al Coordinador Joel Ruiz y mi asesor Herlen Murieles, a los maestros Luis Carlos Rodríguez, Marisol Rodríguez, Maryori Arias y Martha Valencia

Corporación Rosalba Zapata Cardona y su talento humano por permitirme estudiar mientras trabajaba, de igual manera a la Casa de la cultura de Apartadó y Comfenalco Antioquia

Al director de la casa de la cultura de San Juan de Urabá, el señor Marino Sánchez Cuesta por abrirme las puertas para realizar las entrevistas durante el encuentro infantil y juvenil de bullerengue, además de suministrar información de contacto de los bullerengueros.

A los participantes de las entrevistas que amablemente dedicaron tiempo para aportar un poco de sus vivencias para esta investigación.

Y a cada una de las personas que de una u otra manera contribuyeron al desarrollo de mi carrera.

Resumen

El propósito de esta investigación es describir las dinámicas actuales del bullerengue en el Urabá antioqueño. Estos cambios son potencializados por la globalización y agenciados por las industrias toda vez que imponen al bullerengue las lógicas y las estéticas de los mercados como las calificaciones en festivales, registro sonoro o expansión del formato. Con un enfoque musicológico y etnográfico, el proyecto indaga sobre los orígenes del bullerengue, transformaciones y tensiones que se han generado a partir del giro comercial y el giro académico promovido por la industria cultural como los festivales y el manejo de sus recursos en la última década.

Palabras clave: bullerengue, globalización, cultura, tradición, música colombiana

Abstract:

The purpose of this investigation is to describe the current dynamics of the bullerengue in the Urabá Antioquia. These changes are potentials potentiated by globalization and agencies by industries, each time they impose on the boulevard the logic and aesthetics of the markets such as festival ratings, sound recording or format expansion. With a musical and ethnographic focus, the project investigates the origins of the boulevard, transformations and tensions that have been generated from the commercial turn and the academic turn promoted by the cultural industry such as festivals and the management of its resources in the last decade.

Keywords: bullerengue, globalization, culture, tradition, Colombian music

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
Construcción del Problema	11
Justificación	14
Metodología	16
Categorías Conceptuales	19
Características del Bullerengue	24
Discusión y Lectura de Hallazgos	30
El Giro Comercial	32
Fragmentación del Conjunto	34
Manejo de recursos públicos.	36
Fusión y formato expandido	39
El Giro Académico	44
Transferencia del Bullerengue, el ¿Qué? y ¿Cómo?	45
Referencia tonal y Desarrollo vocal	52
Técnica de Percusión	54
A manera de cierre	58
Referencias	60
ANEXOS	63

Lista de tablas

Tabla 1, Organología del bullerengue

26

Lista de imágenes

Imagen 1, Grupo Cumbellé

25

Lista de gráficas

Gráfica 1, Grupos por municipios	28
Gráfica 2, constitución	29
Gráfica 3, hallazgos	31

Introducción

El proyecto intenta develar las dinámicas, problemas y transformaciones actuales del bullerengue en el Urabá antioqueño que son posibles gracias a los procesos industriales y globales, comunicación y tecnología. Para comprender los cambios, primero se hace un recorrido por los orígenes del bullerengue aportando teóricamente a la construcción y comprensión de su performance, organología y lenguaje musical.

Como segundo, se resume la categoría globalización y las características del capitalismo junto a sus efectos en la cultura, el arte y la música, poniendo como ejemplo el bolero, bambuco, cumbia y vallenato entre otros, que se han transformado y convertido en transnacionales debido al impacto de la globalización e interconexión mundial (Blanco, 2013).

Esta investigación cualitativa se enmarca en la disciplina etnomusicológica para estudiar un fenómeno social que incide en el quehacer musical de los pueblos. Las dinámicas subyacentes se exponen con un enfoque etnográfico que es útil para describir las transformaciones actuales del bullerengue. Para el propósito de esta investigación se realizaron entrevistas a tamboleros tradicionales y técnicos; y una bailadora. Los entrevistados además cumplen la función de directores de grupos de bullerengue. Igualmente se convocó un grupo focal con los directores de agrupaciones infantiles y juveniles en el municipio de San Juan de Urabá.

El trabajo de campo dio como resultado dos giros que ha tomado el bullerengue, académico y comercial. Lo académico está relacionado con la enseñanza y aprendizaje, técnicas de percusión y desarrollo vocal del arte bullerenguera. Lo comercial tiene que ver con el registro sonoro, fusión de ritmos y el manejo de dineros con destinación específica para cultura.

Construcción del Problema

La globalización es un proceso histórico que integra al planeta en los ámbitos, políticos, económicos, tecnológico, ambiental, social y cultural, dinámica que genera el desarrollo de los mercados globales, interconexión, acceso a información inmediata, inversiones extranjeras e intercambio cultural (Mantecón, 1993). La globalización tiene un impacto significativo en las expresiones culturales tradicionales y proporciona herramientas que pueden ser utilizadas para expandir los mercados artísticos, a la vez que abre la posibilidad de ser visible desde cualquier lugar del planeta. Igualmente, los procesos globales brindan la oportunidad de aprender de otras culturas, reinventarse e incorporar nuevos elementos a las prácticas culturales. Las músicas tradicionales pasan a ser populares cuando entran a la lógica de un sistema mundo globalizado cuyo alcance de públicos es difícil de medir. En este sentido existen géneros musicales de impacto mundial como el rock, pop, disco, hip hop, rap y jazz entre otros y últimamente el *Kpop*, que es una mezcla entre la música popular de Corea del sur con ritmos internacionales como los mencionados anteriormente.

En Latinoamérica, géneros tradicionales como el tango en Argentina, la samba en Brasil, la cumbia en Colombia y otros, pasaron de la marginación a ser insignia nacional (Wade, 2008). El vallenato nace como música tradicional, fue una mezcla de canciones de vaquería de Llano Grande, canto de los esclavos africanos, ritmos de pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, poesía española e instrumentos europeos. Por su parte, la música de marimba (xilófono de madera de palma con resonadores de tubo de bambú), son expresiones musicales integradas al tejido familiar y comunitario de las personas de ascendencia africana en la región del Pacífico Sur colombiano y la provincia de Esmeraldas de Ecuador. Tiene un formato compuesto por tambores, maracas y marimba. Estas dos músicas, el vallenato y la música de marimba, son actualmente patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, (UNESCO, 2015). En la idea de un mundo global, actualmente lanzan al mercado productos comerciales como el

“vallenato sinfónico” que consisten en hacer un acompañamiento orquestal pero no se realizan grandes desarrollos y no se aplican técnicas de composición complejas. Pero también se hace orquestación con desarrollo académico en música colombiana sobre todo en las andinas donde hay presencia universitaria o músicos académicos que pueden realizar versiones modernas de la música tradicional. Es el caso de la agrupación Puerto Candelaria que hace desarrollos y transformaciones armónicas, melódicas y rítmicas con música colombiana, hasta llegar a ganar un Grammy latino con cumbia orquestada. Estas mezclas se realizan para responder a las dinámicas de la industria musical pero sin apoyo del capital de multinacionales que invierten para ganar concursos. Otro ejemplo que se puede mencionar es el movimiento Nueva Música Colombiana (NMC), conformado por músicos jóvenes que buscan encontrar un nuevo escenario sonoro con la música tradicional e influencia de Jazz y música de conservatorio. Así, se reinterpretan Bambucos, Pasillos, Porros y Cumbias con innovaciones en el lenguaje musical general, principalmente el armónico, para regresar a lo tradicional, pero desde lo contemporáneo (Blanco, 2013).

Colombia y Panamá cuentan con una práctica cultural llamada bullerengue y es el género representativo de la región de Urabá en Colombia. La práctica cultural bullerenguera se generó en los territorios habitados por negros libertos que buscaban refugio y alimento, una vez asentados, en los momentos de descanso se reunían con sus familias para recordar las tradiciones africanas y celebrar o lamentar. El bullerengue es uno de los bailes cantados junto con el lumbalú, mapalé y son de negro entre otros. Los bailes cantados son expresiones artísticas y culturales que combina el canto y la danza en una especie de ritual espiritual, con las palmas y movimientos del cuerpo ejercen comunicación y se transmiten saberes ancestrales en las letras. El baile es acompañado tradicionalmente por instrumentos de percusión menor y mayor sin instrumentos armónicos ni melódicos. Esta práctica ancestral se mantiene en el

tiempo desde la oralidad y la información escrita oficialmente es casi nula. El bullerengue se enseña y aprende tradicionalmente entre familiares y en espacios no formales de educación.

Por otro lado, el bullerengue no es ajeno a las reinterpretaciones musicales favorecidas por los conocimientos adquiridos en las universidades dado que sin esta información o experiencia no sería posible avanzar o fusionar el bullerengue como se está haciendo actualmente, de igual manera no existirían investigadores. Se puede investigar e intervenir el bullerengue con conocimiento en música y armonía gracias a las universidades no solo en Urabá sino en todo el país y el mundo. Actualmente son evidentes los cambios que han generado los procesos de la globalización expresados en dinámicas mercantiles impulsados por medios de comunicación y desarrollos tecnológicos. Bajo las condiciones que impone la lógica de los mercados nacionales e internacionales y las formas de creación y gestión de conocimiento de las universidades que juegan un papel importante en la tensión que se genera entre una visión tradicionalista que pretende conservar la práctica del bullerengue en un estado original (puro), y otra visión progresista que impulsa éste baile cantado hacia una renovación artística, se formula la pregunta de investigación: ¿cuáles dinámicas y tensiones que se generan en el bullerengue urabaense, a partir de la llegada de las dinámicas de la globalización a este género?; y se plantean los siguientes objetivos:

General: identificar las dinámicas y transformaciones del bullerengue en la región de Urabá a partir de los procesos de la globalización.

Específicos: describir el bullerengue en su expresión tradicional con un enfoque musicológico y describir las dinámicas generadas en el bullerengue a partir de la interacción con las lógicas de la globalización.

Justificación

Indagar sobre el bullerengue y sus transformaciones en la región de Urabá, es de fundamental relevancia a nivel académico porque permite poner en discusión elementos teóricos y metodológicos para la implementación de procesos de investigación en la disciplina musicológica principalmente, al poner el bullerengue en un lenguaje científico musical y contribuir a la construcción de la categoría bullerengue que aún está en proceso. De forma similar aporta a la etnomusicología al estudiar música tradicional en la sociedad y definir los formatos tradicionales y actuales del bullerengue. La comunidad académica que agrupa los semilleros de investigación, el departamento de música y el programa, se verán beneficiados al considerar este proyecto como una fuente de consulta y ruta de trabajo para realizar investigaciones culturales y etnomusicológicas. En lo pedagógico, el proyecto aporta conceptos concretos y específicos de la enseñanza musical universal al bullerengue y se pueden implementar en procesos de enseñanza-aprendizaje en todos los niveles académicos y enriquecer la pedagogía del bullerengue en la zona. Del mismo modo el trabajo le aporta a la educación musical en general cuando pone una práctica ancestral en contexto de la pedagogía y la convierte en objeto de estudio.

A nivel regional, el proyecto contribuye a visibilizar Urabá como un territorio productor de música tradicional debido a la existencia de distintas agrupaciones y semilleros de bullerengue que participan en festivales nacionales dentro y fuera de Urabá y Colombia, de igual manera, al ser un territorio multicultural coexisten grupos musicales de distintos géneros nacionales e internacionales. Los entes territoriales como el Instituto de cultura y patrimonio de Antioquia, Alcaldías, casas de la cultura de los municipios que realizan festivales, fundaciones y corporaciones organizadoras de eventos bullerengueros y sobre todo

la comunidad bullerenguera, encuentran en el proyecto un canon de elementos para reflexionar sobre la preservación, enseñanza, circulación y promoción del bullerengue.

Personalmente contribuye a reconocer el bullerengue tradicional con el sentido que los ancestros lo apreciaban y por medio de la etnomusicología tener un acercamiento a este género sin prejuicios musicales de la formación académica.

Metodología

Para describir y analizar las dinámicas contemporáneas del bullerengue, se realizó una observación participante en la versión número 31 del festival nacional de bullerengue en Necoclí, Antioquia 2019, en el cual participe como ponente del primer ENVOSA (Encuentro de Voces y Saberes Ancestrales) al lado de la matrona Eustiquia Amaranto y el investigador Gustavo López. Además, la asistencia al sexto Encuentro Infantil y Juvenil de bullerengue en San Juan De Urabá 2019, lugar donde se realizaron tres entrevistas, a dos tamboleros y una bailadora. Se convocó un grupo focal con los directores de grupos infantiles y juveniles. En Apartadó Antioquia se realizó otra entrevista a un tambolero. Del mismo modo, se llevaron a cabo consultas como bola de nieve vía telefónica a directores de grupos de la región, hasta lograr la caracterización de las agrupaciones existentes actualmente en la subregión de Urabá.

La población de esta investigación es la comunidad bullerenguera y en especial los participantes del encuentro infantil y juvenil de bullerengue en San Juan de Urabá y el festival nacional de Necoclí debido a que son los eventos más representativos del género y de más permanencia en la región. En el municipio de Turbo se realiza esporádicamente un festival de bullerengue y en 2019 no se llevó a cabo. Los entrevistados y muestra son: la bailadora y directora del grupo de bullerengue Orgullo de Antioquia, Dina Luz Suárez, los tamboleros y maestros del género, Emilsen Pacheco director del Grupo Tradicional de San Juan y su discípulo Haroun Valencia, director del grupo Renacer ancestral. De Apartadó, Antioquia el tambolero y director del grupo Alma Negra, Jhon Brayan Brum. Los directores de grupos infantiles y juveniles con los que se realizó el grupo focal de los municipios Apartadó, Turbo, Necoclí y Arboletes. Al encuentro también asistieron representantes de municipios invitados de otro departamento y por tanto participaron y dieron su opinión de la pregunta focal, por el departamento de Córdoba, los municipios de San Antero y Los Córdoba; y del departamento de Bolívar, el municipio de María la baja.

En esta investigación cualitativa se realizó una aproximación descriptiva del género musical bullerengue, origen, estilos, características, organología y formato musical. La categoría de bullerengue se encuentra en construcción dado que no se ha escrito lo suficiente y existe tiene un canon claro donde se pueda investigar o encontrar información sobre los conceptos musicales de esta práctica ancestral, el proyecto hace un aporte musicológico en la descripción de la práctica en términos musicales académicos. Este lenguaje permite que músicos de todo el mundo puedan comprender esta práctica cultural. Además, se describe el contexto en que se desarrolla y espacios de divulgación donde se expone al público. La investigación cualitativa es adecuada para dar cuenta de fenómenos sociales que serían inexplicable de forma cuantitativa al no utilizar datos estadísticos sino datos históricos y sociales. Sin embargo, se utilizó el recurso estadístico para enumerar ideas y enlazar las relaciones entre sus variables, de esta manera se asigna un valor numérico a cada línea o renglón de las entrevistas para facilitar su ubicación. Se agrupan bajo un código las opiniones comunes de los entrevistados para su posterior análisis e interpretación del sentido que representa la práctica artística del bullerengue para los intérpretes, maestros y estudiantes.

Durante el trabajo de campo se implementaron las siguientes consideraciones éticas: el investigador informó a los participantes sobre el ejercicio a realizar mediante un consentimiento por escrito y firmado por ellos, dejando por sentado que es un ejercicio académico sin fines de lucro, el cual, ninguno tuvo inconveniente en aceptar. En el periodo de sistematización y codificación se ha protegido la identidad de los participantes y respetado el derecho de autor a la propiedad intelectual y no se ha modificado el contenido de las entrevistas, en ésta misma línea se cita textualmente a los entrevistados. Después de la presentación del trabajo se pretende devolver a la comunidad bullerenguera una copia del resultado final, así como la transcripción de las entrevistas, de igual forma se socializarán los resultados y se harán propuestas de mejoramiento en aspectos considerables.

Al revisar la bibliografía sobre bullerengue, se encontraron trabajos de pregrado enfocados en la circulación o su narrativa, posgrados sobre la parranda y artículos sobre música colombiana, dentro de las cuales se encuentra el bullerengue. Estas investigaciones sirven de punto de partida para el camino hacia la construcción de una categoría que merece ser atendida particularmente como el bullerengue. Para ello, los autores no se separan, sino que se agrupan para formar conceptos comunes.

Categorías conceptuales

Para la argumentación y comprensión de las dinámicas actuales del bullarengue en Urabá, este proyecto se apoya en conceptos como:

Globalización. El término globalización comenzó a usarse en las empresas transnacionales para referirse a la incidencia de ellas desde lo local o nacional a una escala mundial. Este proceso histórico de integración internacional en el ámbito político, social, económico, tecnológico y cultural presenta la idea del mundo como una aldea global en la que se puede adquirir mercancía desde cualquier país del mundo gracias a la interconectividad que permite el internet, los avances en tecnología y telecomunicación (Mantecón, 1993).

La globalización ha permitido en lo político, crear enlaces internacionales como la ONU, para dar soluciones a problemas globales como el uso de recursos naturales, calentamiento global o cambio climático y los índices de pobreza. En lo económico ha permitido los tratados de libre comercio y ha eliminado aranceles para que puedan circular de manera libre los capitales comerciales, productivos y financieros con el respaldo de asociaciones entre países como la Unión Europea y Mercosur. Lo tecnológico agrupa los medios de comunicación, internet, acceso a la información y avances científicos, estos desarrollos se ven reflejados en casi todos los objetos de uso cotidiano, como los celulares, los vehículos, electrodomésticos y sistemas de seguridad por mencionar algunos. En el ámbito social se defiende la idea de igualdad y justicia para todos los individuos del mundo, sin importar su cultura, creencia religiosa o clase social, todos tendrían la misma cantidad de capital adquisitivo. En la cultura influye el intercambio de información, turismo, tecnología y economía. El consumo de literatura, gastronomía, cine, televisión y teatro entre otros, se impulsan valores universales, aunque también afecta los valores propios de grupos sociales o comunidades pequeñas. (Mantecón, 1993).

El libre comercio, la industrialización, el sistema financiero mundial, el movimiento migratorio y nuevo orden mundial son características de la globalización, dinamizados por procesos globalizantes como la expansión del capitalismo y el imperialismo occidental, la consolidación de una nueva división mundial del trabajo, el desarrollo del sistema global de medios de comunicación, la formación de sociedades nacionales, el sistema de relaciones internacionales, así como la difusión de las concepciones ilustradas de individuo y de humanidad (Mantecón, 1993). En este sentido, el desarrollo de los medios de comunicación, la tecnología, el desarrollo científico y el internet, han funcionado como un catalizador de los procesos de globalización. Sin estos avances, la globalización no sería tan rápida como lo es hoy.

Capitalismo. El comienzo del capitalismo se remonta al siglo XIII en la transición de la edad media a la moderna. En la decadencia del feudalismo aparecen los burgueses con flujo de dinero y abundante actividad mercantil. Seguido de las exploraciones marítimas del siglo XV y el descubrimiento de América, que dieron como resultado la formación de nuevas rutas comerciales y acceso a nuevas mercancías, así se expande el imperialismo occidental. El modelo capitalista tradicional es regulado por la ley de oferta y demanda, poniendo en competitividad a los productores, pero favoreciendo los consumidores (Calderín y Paz, 2018).

La revolución industrial dio un nuevo impulso a la economía al masificar la producción y el consumo, lo que dio lugar al capitalismo moderno y con él, el esquema salarial y la clase obrera. Los individuos tienen derecho a explotar los medios que tiene disponibles para generar riqueza y capital buscando garantizar el crecimiento económico individual y colectivo sin control del estado en algunos aspectos. Es decir que, el propietario de una empresa puede invertir libremente, poner el precio a los productos sin exceder lo justo

socialmente (Marx, 1867) o servicios que ofrece, conservar las ganancias para hacer crecer su capital y cerrar la empresa cuando lo desee. El empleado también tiene la libertad de elegir donde trabajar de acuerdo a sus intereses y capacidades.

Globalización cultural. La cultura, que comprende entre otros aspectos las ideas, creencias, idiomas, herramientas, utensilios, costumbres y sentimientos de cualquier pueblo (White, 1975), ha sido permeada por la globalización, lo que ha derivado en una suerte de globalización cultural. Es decir que el intercambio internacional también se ve reflejado en el intercambio de idiomas, creencias y demás, intentando generar una cultura mundial. De este modo, las culturas heterogéneas se entrelazan formando una cultura homogénea reflejada en el cine, moda, música y otras expresiones artísticas y culturales. Es así como se puede escuchar, cantar y tocar música de bandas de otros países en idiomas diferentes al natal. Se puede observar religiones de distintos países en uno solo, alimentos y restaurantes extranjeros en diferentes puntos de cualquier ciudad del mundo. De modo que, la cultura ya no es exclusiva de un territorio o nación (Mantecón, 1993), la desterritorialización de la cultura se ve agudizada por el crecimiento exponencial de la migración internacional, así como por la existencia de múltiples culturas que se reproducen de manera permanente lejos de sus lugares de origen y bienes culturales ajenos a sus ámbitos sectoriales y territoriales. Esto se conoce como transculturalidad (Welsch, 1999). Las regiones o ciudades, generalmente son divididas entre centro y periferia, refiriéndose a estas, (Mantecón, 1993) se pronuncia diciendo que interactúan con las producciones culturales locales produciendo mutuas influencias y luego de un tiempo se vuelven irreconocibles, lo se conoce como hibridación.

Las relaciones interculturales no se construyen sólo entre naciones, sino también entre regiones internas e individuos. Los individuos transitan por distintos territorios nacionales e

internacionales para acumular experiencias culturales que luego comparten en su país y se desarrolla una nueva expresión cultural. En este sentido, los medios de comunicación y audiovisuales imponen marcas, expresiones lingüísticas y tendencias que son reconocidas por los individuos. Los territorios son híbridos culturalmente debido a que los sujetos que lo habitan son híbridos también. Los sujetos se pueden sentir identificados con una cultura transnacional o diversas costumbres nacionales. En la identidad grupal (Mantecón, 1993), dice que existe la posibilidad de compartir con diferentes grupos sus respectivos universos simbólicos, por lo que una persona puede adscribirse a varias identidades.

Por otro lado, la globalización en la cultura, estandariza y regula las expresiones artísticas, se reduce la diversidad cultural y emerge una cultura popular que imprime valor de cambio determinado por el valor de estatus (Baudrillard, 1976). En este orden de ideas, los individuos deciden comprar objetos por su marca extranjera, por encima de las representaciones locales o nacionales. Así se ve afectada la cultura por las dinámicas comerciales y sociales. Las culturas tradicionales o elementos de ella, se sienten en peligro de pérdida y olvido al ser desplazadas por expresiones extranjeras. En consecuencia, se atrincheran a través de un exclusivismo defensivo y surgen entonces regresiones a una forma de identidad con tintes racistas y nacionalistas (Mantecón, 1993). Aunque se debe reconocer que la modernidad y las nuevas tecnologías no siempre reemplazan las tradiciones (aculturación), ni desvirtúan las culturas existentes, sino que las reformulan en complejos procesos de coexistencia con las innovaciones. Las tecnologías pueden estar disponibles al servicio de la recuperación y enriquecimiento de las propias culturas tradicionales y contribuyen a traspasar las fronteras para ser reconocidas a nivel mundial.

Las artes se vuelven más populares, los avances y desarrollos en materia de transporte y tecnología, brindan acceso al arte capitalista a personas que no podrían pagar por ella. Cada

día es más fácil llevar cine a los parques o transportar orquestas sinfónicas a lugares remotos. En la música, la globalización ha llevado el arte a una circulación y consumo internacional, convirtiendo las músicas tradicionales en populares y luego en transnacionales. En este fenómeno, músicos de un género particular como el tango, viajan a distintos lugares para enseñar, aprender, formar agrupaciones y realizar encuentros o festivales internacionales. En este tipo de encuentro, aflora la diversidad y la hibridación con otros estilos y formatos, allí se da comienzo a nuevos géneros o tendencias. Este es el caso del vallenato desarrollado en Colombia: nace como una práctica tradicional y un formato reducido, (guitarra acústica, caja, guacharaca y voz principal), con el paso del tiempo se agregaron instrumentos como el acordeón, el bajo, las congas, los timbales, la guitarra eléctrica y el piano, así se convirtió en un conjunto de música comercial. En la última década se ha fusionado con otros géneros y ha evolucionado al punto de ser escuchado a nivel mundial tanto en vivo como en grabaciones. El Bambuco también nace como música tradicional de transmisión oral, con el paso de los años y la influencia de la idea de desarrollo y progreso, su oralidad se transformó en lenguaje musical reemplazando lo oral por la partitura para piano y siendo escuchado en Europa (Blanco, 2013)

La globalización conlleva transformaciones fundamentales en el desarrollo de la vida actual y de las prácticas culturales. La vida y la cultura por si misma son evolutivas y cambiantes, prácticamente imposible mantenerlas estáticas en el tiempo y a ello se suma la influencia del entorno, la subjetividad y otredad de propios y extranjeros. Es así como llegan procesos globales como migrantes, nuevas tecnologías y medios de comunicación que intervienen, impulsan y favorecen las dinámicas culturales que podemos ver actualmente. Para ello, la globalización se vale de agencias como la industria y academia que afectan de manera directa la práctica tradicional del bullerengue. Estas agencias adaptan modelos extranjeros de evaluación, equipos, funcionalidad y otros aspectos para el desarrollo de sus

labores como utilizar plantillas para presentación de proyectos, sistemas de información y bases de datos no propias.

Características del Bullerengue

El bullerengue fue creado por provenientes y descendientes africanos establecidos en Colombia y Panamá en seis áreas: la bahía de Cartagena, las riberas del Canal del Dique (cimarrones y palenques), en piedemonte de los Montes de María (sur de Bolívar); Córdoba (Puerto Escondido, San José de Uré y otros); Urabá (Arboletes, Necoclí, Chigorodó y Turbo); y el Darién panameño. Estos territorios fueron poblados por esclavos fugitivos que huían de la opresión, (Pérez, 2014; List, 1989; Wade, 2008).

En el caso de Urabá, los pobladores se establecieron en distintos lugares donde encontraron refugio y crearon los primeros caseríos de la región. Allí los pescadores después de terminar sus labores tomaban los galones de gasolina y los utilizaban como tambores para comenzar a tocar y cantar, acompañados de los miembros de la familia. (Pérez, 2014) le adjudica el comienzo del bullerengue urabaense al municipio de Turbo, específicamente en el antiguo barrio Chucunate (actualmente barrio San Martín), que fue el primer caserío o barrio de esta localidad, lugar donde vive la matrona Eustiquia Amaranto y territorio de los grupos más antiguos de la zona, Bananeras de Urabá y Tambores de Urabá. Sin embargo, el municipio que más festivales de bullerengue ha realizado es Necoclí que en 2019 llevó a cabo la versión número treinta y uno.

Conjunto bullerenguero. El grupo de bullerengue está conformado por una sección vocal y una instrumental. La sección vocal comprende el solista y el coro, que interactúan de forma responsorial. La sección instrumental está compuesta por instrumentos de percusión

tradicional: tambores (alegre y llamador), tablillas o palmas, totuma, y en ocasiones maraca y guache. Hay tres tipos de configuración del conjunto instrumental: (1) llamador y tambor mayor (llamado actualmente tambor alegre) (List, 1989); (2) tambor alegre, tambor llamador, tablillas y el guache o una totuma con loza quebrada (Pérez, 2014); y (3) tambor llamador, tambor alegre, maracas, guacharacas, palmas o tablillas (Benítez, 2000).



Grupo Cumbellé, descentralizado Festival de Necoclí, 13/10/19. Foto: Jaison Rodríguez

Tabla 1:

Organología de bullerengue

Instrumento	Cantidad	Familia	Organología
Alegre	1	Percusión	Membranófono cilíndrico en forma de cono, con un parche de cuero en la boca superior. Tiene una altura de 70 centímetros y se ejecuta con las manos.
Llamador	1	Percusión	Membranófono cilíndrico en forma de cono, con un parche de cuero en la boca superior. Tiene una altura de 30 a 40 centímetros y se ejecuta con mano y baqueta.
Totuma	1	Percusión	Vasija de fruto de totumo cortado a la mitad, vidrio o loza en el recipiente que genera sonido al golpear con la pared inferior del totumo.
Cantadora o Cantador	1	Voz	Voz humana que hace las veces de cantante principal, registro contralto para las mujeres y barítono en hombres, timbre de canto popular
Bailadores	4 o más	Baile	Forman parejas de sexo opuesto donde el hombre compite por la mujer con el tambolero y otros bailadores para no dejársela quitar.
Respondedores	8 o más	Voz	Voces humanas en forma de coro que cantan un ostinato responsorial, registro contralto para las mujeres y barítono en hombres, timbre de canto popular, algunas veces también cumplen la función de bailadores.

Lenguaje Armónico y configuración ritmo melódica. La bibliografía del bullerengue en cuanto al lenguaje armónico y su configuración ritmo melódica es poca o casi nula. El proyecto aporta un análisis musical a distintos bullerengues basado en los conocimientos adquiridos durante la carrera para extraer y concluir la siguiente información. El bullerengue es música cuyo repertorio está principalmente en el sistema tonal y modo menor, posee una armonía básica de tónica y dominante, (i – V), ejemplo (Dom y Sol7, Rem y La7). El estribillo tiene una duración entre dos y ocho compases. Su rango melódico en promedio es de una octava y puede llegar hasta una décima, tiene una textura monofónica cantada en forma responsorial. El bullerengue lo componen tres aires: El sentao, la chalupa y el fandango. El sentao se escribe compás a cuatro cuartos, unidad de compás la redonda y unidad de tiempo la negra. La chalupa por ser más rápida se escribe a compás partido. El fandango es seis octavos con unidad de compás de blanca con puntillo y unidad de pulso la corchea. Los contornos melódicos más comunes son de una nota superior que se repite y las inferiores cambian, otra forma es subir por grado conjunto o algunos saltos y baja de igual forma como especie de arco. La mayoría de bullerengues comienzan en anacrusa y se mantiene un estilo compositivo de síncopas.

Las letras de bullerengue son inspiradas por las vivencias cotidianas. La política, la vida, la muerte, pueblos y personajes son temas comunes. Los hombres componen sobre su labor agrícola, pesquera y pecuaria, así como al amor. La mujer crea letras sobre cocina, cultivos caseros, medicina natural, curandería, partería y crianza. (Pérez, 2004; Rojas, 2013)

Performance. El solista introduce la obra con la “tonada”, que está compuesta por el estribillo cantado *Ad libitum*. Así se establece la tonalidad, altura y célula ritmo melódica. El coro responde con el mismo estribillo o parte de él durante toda la obra cantado a tempo, a su vez toca las tablillas o palmas en negras y en algunos compases la doble velocidad, del coro

también salen los bailarines. Al mismo tiempo comienzan los tambores y la totuma. El alegre, improvisa sobre el ritmo básico mientras el llamador ejecuta corcheas constantes: la parte de madera lleva el pulso y la membrana en contratiempo. El llamador, “llama” al orden rítmico y cumple la función de metrónomo. Algunas canciones terminan con un *rallentando* en el estribillo cantado por todas las voces y una fanfarria en los tambores. Otras con el estribillo a tempo y con un corte en la percusión.

Comunidad bullerenguera. En Urabá existen actualmente 26 grupos de bullerengue, entre semilleros y grupos de mayores constituidos. De los cuales 11 son semilleros con un promedio de 20 integrantes. Los integrantes de los grupos oscilan entre 12 y 20, un estimado de participantes directos del bullerengue en la región del Urabá Antioqueño de quinientas personas. Hay más grupos independientes que pertenecientes a las Casas de la Cultura. El municipio con más grupos es Turbo y con gran diferencia le sigue Apartado. El grupo más antiguo es Bananeras de Urabá seguido de Tambores de Urabá y ambos grupos pertenecen al municipio de Turbo.

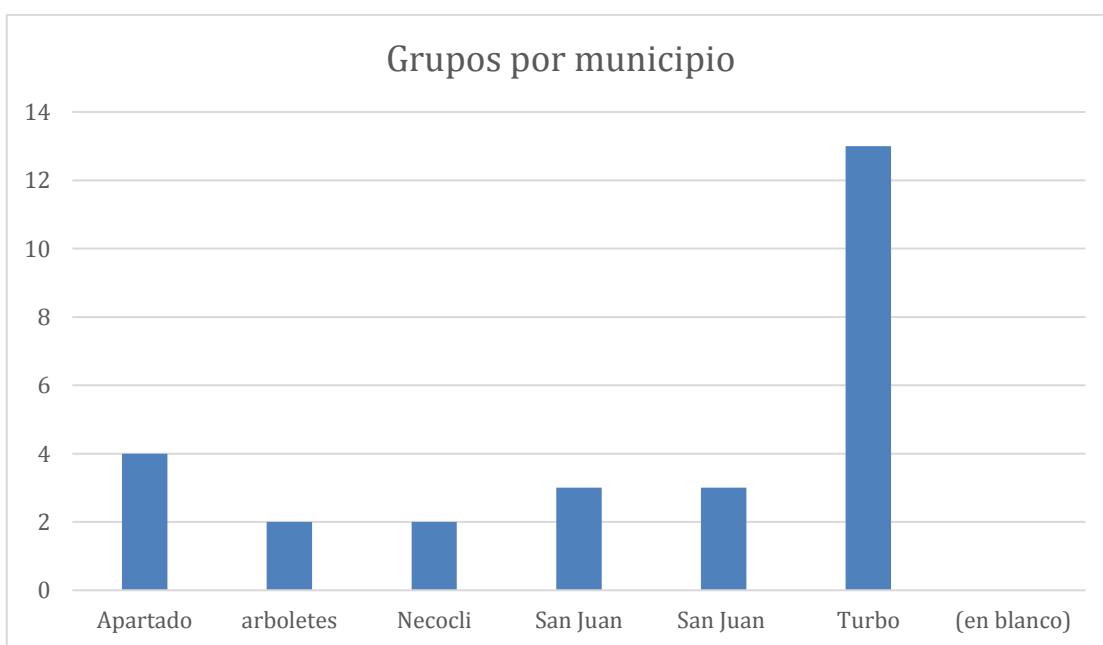


Gráfico #1. Grupos por municipios

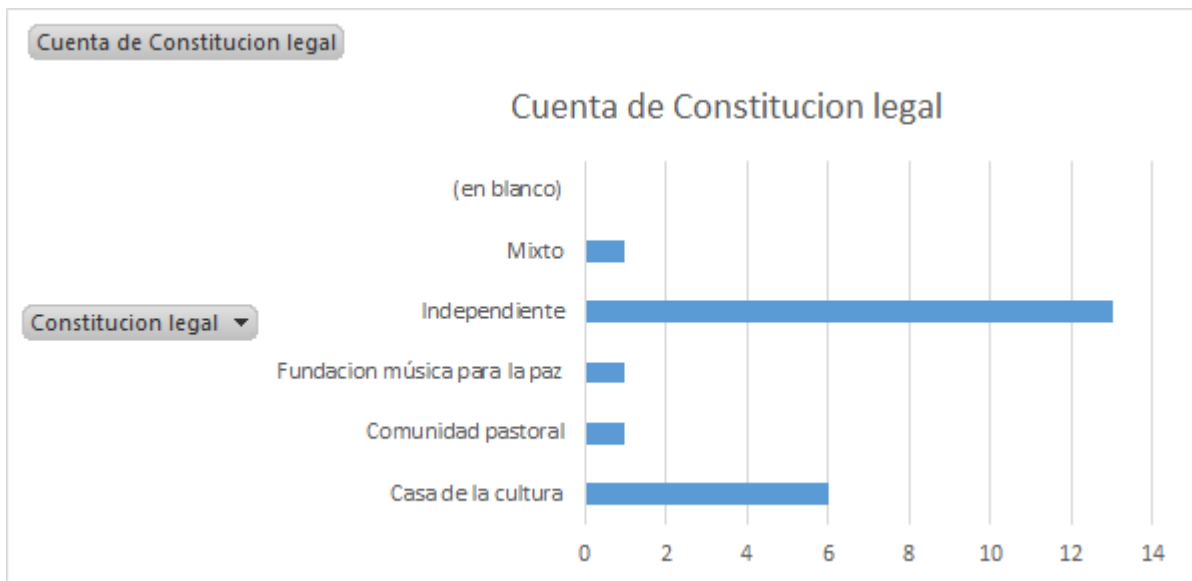


Gráfico #2. Constitución.

Una de las formas en que crece la comunidad bullerenguera es por migración de género musical. Tamboleros, bailadores y cantadores que interpretan otras músicas y llegan al bullerengue para quedarse.

Discusión y Lectura de Hallazgos

A continuación, se muestran los hallazgos derivados de la ejecución del proyecto. Se encontró que hay una incidencia de las dinámicas de la globalización cultural en el bullerengue. Esta incidencia fue organizada en dos grandes campos: el giro académico y el giro comercial.

El giro académico agrupa todos los cambios y transformaciones determinadas por el interés generado en la academia hacia el bullerengue. Este interés se da desde la creación y la práctica musical, por un lado, y la investigación y la creación de conocimiento, por el otro, en la práctica y creación musical, el giro académico implica que el bullerengue se convierte en insumo para desarrollos musicales y su interpretación es hecha por músicos con formación académica. En consecuencia, hay cambios del lugar y la estructura de los ensayos, implementación de técnica musical para la interpretación de instrumentos, configuraciones armónicas y el canto (incluida la necesidad de referencia tonal), entre otros. En cuanto a la investigación y la creación de conocimiento, el giro académico sitúa al bullerengue en el campo de la investigación, la reflexión académica y lo convierte en objeto de conocimiento.

El giro comercial genera la expansión del formato tradicional, la separación de baile y música, la fragmentación del conjunto musical y la orientación principalmente comercial de los festivales. En consecuencia, el bullerengue cambiaría de categoría musical, de tradicional a popular y a su vez, deja de cumplir una función social para ser música comercial (Grebe, 1976). Con una intención capitalista, la industria ha tomado músicas tradicionales y las convierte en populares. Para ello, implementa herramientas de comunicación y tecnología, que reconfiguran la manera de escuchar, aprender y vivenciar la música. A continuación, se muestra un esquema de los hallazgos y dinámicas contemporáneos del bullerengue en la subregión de Urabá

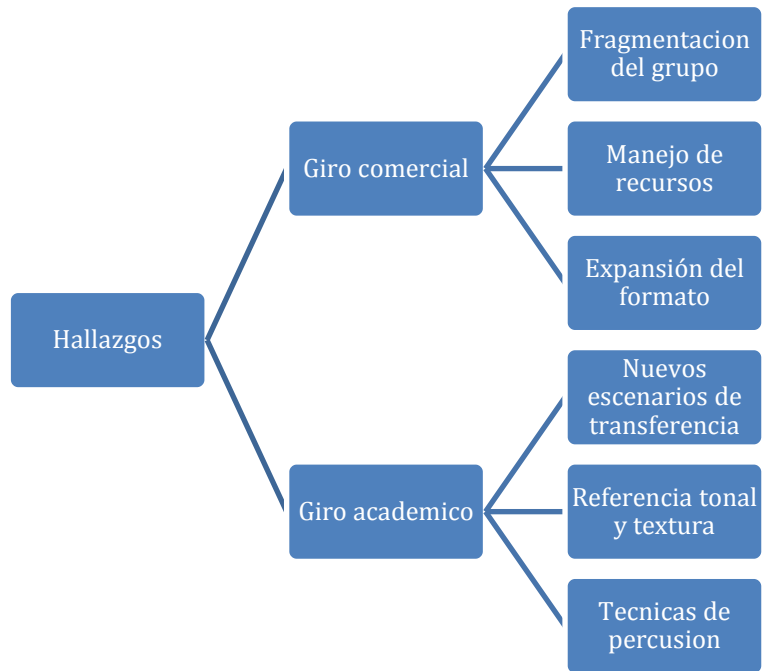


Gráfico #3, Hallazgos

El Giro Comercial

La globalización ha facilitado el intercambio de culturas que coexisten en un mismo territorio y a su vez en diferentes contextos. Los objetos e instrumentos musicales también hacen parte de este intercambio. Es así como actualmente se utiliza el piano en casi todas las músicas y formatos del mundo. En la expansión del formato musical del bullerengue ingresan nuevos instrumentos y con ellos, intérpretes de dichos instrumentos, quienes deben tener experiencia o haber estudiado en una academia o universidad. Generalmente estos intérpretes se encuentran en territorios diferentes a la cuna bullerenguera, pero escuchan bullerengue debido al tránsito de información por internet, viajes de bullerengueros a la ciudad o visita a zonas bullerengueras, participación en encuentros y festivales.

La industria le ha dado un giro comercial a las músicas tradicionales. Se entiende por industria, el ente interesado en comercializar productos fabricados en masa. En el caso de la música, la industria registra el sonido de las canciones con aparatos tecnológicos, para luego ser reproducidas a escala nacional o internacional en CD, vídeos y plataformas digitales como itune, youtube y spotify entre otras. En contexto del bullerengue, la industria promueve unos estándares comerciales, fusión con otros géneros musicales y la extracción de su contexto natural. El bullerengue nace en los patios traseros donde se armaba una rueda bullerenguera con dos o tres personas y el sonido de los tambores llamaba a los otros. Luego se comenzó a llevar bullerengue por la calle y se detenían en domicilios específicos donde eran bienvenidos y en ocasiones, invitados a amanecer con garantía de comida y bebidas, es decir, en casas de puentes (Rojas, 2013). Antes de la llegada de la energía eléctrica a la región en la década de 1980, en lugares como San Juan, el bullerengue era la única opción para acompañar musicalmente los velorios, partos, fiestas patronales y demás: todo era con bullerengue. (Rojas, 2013; H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019). Con la llegada de la energía aparecen los reproductores de música y videos, la televisión y medios masivos de

comunicación, lo que provocó la posibilidad de escoger entre bullerengue y la música nueva. De este modo comienza una transculturalidad y la zona de Urabá fue permeada con Salsa, Vallenato, Reggae y otros géneros musicales, lo que permite que los habitantes tengan más opciones y el bullerengue pierda audiencia. Por ello, surge la idea de las administraciones locales y cultores de crear los festivales nacionales de bullerengue. Los festivales estructuran un canon de bullerengue tradicional y crean grupos. Teniendo en cuenta que antes no eran necesarias las agrupaciones, además impone un número estándar de integrantes al conjunto, (quince) entre cantadores, bailadores y músicos, le pone uniformes, limita la cantidad y duración de canciones (tres canciones de tres minutos en promedio). Los festivales sitúan al bullerengue en un escenario de calificación y competencia que no es el propósito de esta práctica cultural y ancestral, sin embargo, ha posibilitado la subsistencia de ella. Fuera de los festivales, los bullerengueros siguen haciendo ruedas pues los cambios y transformaciones no destruyen lo tradicional. El festival permite el encuentro para vivenciar el arte sin las estructuras impuestas por el concurso. El momento del encuentro le da valor tradicional al bullerengue, tanto que pueden amanecer tocando, cantando, bailando y tomando licor, (la parranda) como lo nombra Pacheco y (rojas 2013)

Yo puedo tocar bullerengue sin tener palma y el machero toque pum, pum, el machero puede hacer todo y yo como tambolero puedo cantar, o puedo hacer coro también y ya se acomodó la parranda, esas tres personas hacen parranda. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019).

Esta parranda y las agrupaciones se han visto afectadas por la globalización y la industria al punto que fragmenta en su totalidad el conjunto creado por los festivales.

Fragmentación del Conjunto Musical. Situar un grupo de bullerengue en la escena del espectáculo y la industria tiene unas implicaciones en la práctica misma: (a) separación de música y baile. El bullerengue es un ensamble dancístico musical, la industria separa estas dos disciplinas y se enfoca solo en lo musical tanto en el registro sonoro como en la circulación, dado que suelen viajar únicamente los músicos debido a la dificultad de movilizar agrupaciones numerosas como las de bullerengue. Así se comienza a separar el baile de la música. (b) separación del conjunto instrumental y vocal con el objetivo de obtener registros sonoros para la comercialización y masificación del bullerengue; una vez que solo funciona el conjunto musical, todas sus secciones (vocal e instrumental) son separadas para capturar el sonido por canales, es decir que cada individuo debe entrar en una cabina para realizar la grabación de su instrumento o voz.

Tener registros de audio y video del bullerengue permite superar la barrera del espacio tiempo: se da una masificación de alcance planetario porque su acceso ahora es inmediato desde cualquier lugar del mundo a través de las tecnologías de la información. En consecuencia, el encuentro como eje de la cohesión social ya no es trascendente y tocar en vivo no es relevante y permiten que se pueda bailar con una pista sin necesidad del conjunto instrumental en vivo. Valencia hace la reflexión diciendo que no es igual bailar bullerengue con una grabación que con el grupo en vivo.

Hay grupos que se han dedicado a hacer eso y no da, porque en el bullerengue nadie me puede decir a mí que va a bailar un bullerengue con un picó, con un sonido al igual como lo baila con un grupo. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Por esta razón aún se hacen conciertos con música en vivo, los individuos necesitan tener alguien como referencia de admiración, ver los músicos y su cantante o banda favorita en acción. Hay otros géneros musicales que socialmente si se pueden bailar en una discoteca o

sin músicos en vivo pues su función es comercial. Contrario a la música tradicional como el bullerengue, que tiene una función social (Grebe, 1976), y responde a una construcción simbólica (tiene un significado) (Baudrillard, 1976), la música comercial busca generar ingresos para los patrocinadores, disqueras y artistas.

Así mismo, la producción musical apunta a unos estándares de calidad en la métrica y por ello, aplican un metrónomo a la música. A los intérpretes esto no les favorece dado que les limita y los condiciona a tocar sincronizados y ellos están acostumbrados a variar el tempo de la canción. Así lo menciona Valencia.

Hay grupos que se han dedicado a hacer grabaciones de bullerengue, quieren hacer una grabación de bullerengue que sea lo mejor, no se da, ¿por qué no se da? porque en las salas de grabación me imagino que usted debe saber eso, manejan algo o sea muy importante para ellos, un metrónomo. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019).

Quienes sí están de acuerdo en que se grabe bullerengue, ponen la condición de que debe ser capturado en bloque para poder sentir la magia de tocar en conjunto, al grabar instrumentos separados se pierde la conexión, la creatividad y lo espontáneo. Pacheco, por ejemplo dice. Yo quiero grabar en bloque, me siento mejor, usted quiere que le grabe uno y después el otro, no, el bullerengue no se graba así, el bullerengue tiene que ser ahí todo. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Tocar en vivo es distinto de hacer una grabación y tienen propósitos diferentes, el músico es más entusiasta cuando siente el respaldo de su grupo y el aplauso de un público, la interacción en tarima, la presión de no equivocarse porque solo tiene una oportunidad para interpretar lo que se ha ensayado toda una temporada y no puede salir mal, el músico siente nervios durante toda la presentación y en especial cuando tiene un solo o un obligado que es

su responsabilidad. Grabar bullerengue tampoco supone dejar de hacer lo tradicional y ancestral, simultáneamente puede coexistir lo tradicional y lo moderno.

Manejo de recursos públicos. Para la subsistencia del bullerengue se ha necesitado tres agentes principales y visibles, los artistas, el gobierno y la empresa privada. Hay otros actores un tanto invisibles como los formadores, artesanos de instrumentos, medios y confeccionistas de vestuario entre otros. El bullerengue llama la atención del gobierno y la empresa privada en momentos diferentes, comenzando con el estado que, invierte los recursos en festivales, contratación de profesores de bullerengue y apoyos a eventos fuera de su municipio con el propósito de conservar la tradición. La comunidad bullerenguera considera que se ha cumplido el propósito pero no de la mejor manera, gran porcentaje de los recursos destinados para los festivales o el bullerengue se desvían. Valencia y Brun dan su opinión al respecto.

Digámoslo así, robado, porque si tú eres el alcalde, listo (sic) a ti no te gusta la cultura, a ti te gusta el deporte, pero para cultura hay cien millones de pesos, pero como a ti no te gusta la cultura tú le vas a invertir al deporte (.....) muestre allá que los hizo allá, que hizo tantas canchas, que hizo tantos campeonatos pero la plata se invirtió, pero un no ve ni allá ni acá ni dónde se metió, (H. Valencia, Comunicación personal 17 de agosto de 2019)

Como pasa con la cultura y con el deporte desafortunadamente, a lo que le recortan el presupuesto es a eso y mucha gente dice, no, sí hay una inversión que se hace, pero directamente en el bullerengue, en la zona tendría que haber un rubro especial para que eso no se pierda, se hace un festival todos los años pero vieras en qué condiciones se hacen. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

A esto se suma que los apoyos para viajar a otros festivales son intermitentes, algunas veces lo asignan y otras veces no. Cuando el gobierno les apoya con los viáticos, los artistas

deben esperar hasta el último día. (Rojas, 2013). Los funcionarios pueden decir que la demora es en los procesos a pesar de tener conocimiento con anterioridad y desde principio de año se tiene un presupuesto con destinación específica para apoyos.

Se reconoce que, si el estado no hubiera intervenido, tal vez el bullerengue hubiera desaparecido como lo han hecho algunos géneros o formatos musicales como los sextetos. Pese a ello, los bullerengueros no están conformes con el manejo que se le ha dado por décadas a los recursos públicos culturales. En esta línea, los artistas se quejan y a su vez agradecen pues han sido beneficiarios de los dineros y espacios que manejan las alcaldías. Estas diferencias se notan en los maestros del bullerengue como Emilsen Pacheco quien ya no asiste a los festivales nacionales o por lo menos, no representando a su municipio de San Juan de Urabá por diferentes motivos que se resumen en desacuerdo con el manejo de recursos públicos. Sin embargo, su grupo que ya es independiente se llama: Grupo tradicional de San Juan de Urabá, la institucionalidad está inmersa en el nombre del grupo, aunque tal vez lo haga por representar a su pueblo y no la institución. He pasado de generación en generación, se acaba una y pasa la otra, he pertenecido al grupo tradicional San Juan, he tocado con muchos grupos, por ratico o días, pero no he pertenecido en ningún grupo. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Grupo tradicional, así se llama, sino que ese es del gran maestro y él tiene diferencias con las administraciones, las cosas, casi no comparte con uno acá, él sale mucho con unos “rolos” (sic) de hecho ha estado en México por allá con ellos, pero de por acá apenas va él y ellos manejan lo otro. (H. Valencia, Comunicación personal 17 de agosto de 2019)

A pesar de las inconsistencias en el manejo del presupuesto, los grupos han logrado viajar dentro y fuera del país. Durante años han acumulado circulación, no solo a los festivales de

bullerengue sino también a otro tipo de eventos que visibilizan el arte y contribuyen al crecimiento de la comunidad bullerenguera.

Los festivales se han convertido en tradición del bullerengue, pero actualmente han tomado un giro comercial. Los organizadores están más pendientes de la ganancia que de preservar la tradición. Es decir, el gobierno no ha dejado que esta tradición desaparezca, pero sus funcionarios la están desangrando. Como muestra de ello, la comunidad llega a los festivales a comer mal, dormir mal, a hacer desfiles y caminatas bajo un sol irresistible o lluvia. Tienen que cantar, hacer descentralizados, bailar y tocar tres noches seguidas en condiciones extremas. Al parecer a nadie le interesa mejorar estas condiciones, pues año tras año es igual. En 2019 se realizó en Necoclí la versión número 31 del festival nacional de bullerengue y las circunstancias no han cambiado. El grupo de San Juan de Urabá, municipio que queda relativamente cerca de Necoclí, viajó todos los días desde su localidad al lugar del festival porque saben que no hay un buen lugar para descansar y sin tener información climática llegaban bajo agua puntuales al evento, mientras los organizadores aparecían después de que cesaba la lluvia.

Con el tiempo ha ingresado la empresa privada a participar en los festivales. Los bullerengueros afirman que los festivales no necesitan inversión privada. Si no se robaran el dinero público, alcanzaría para todo lo que se propongan. Ahora, si la empresa privada participa, ¿ayudarán a preservar el bullerengue?, ¿mejorarán las condiciones de los festivales o les interesa más el dinero que puedan adquirir a través de los eventos? La empresa privada ha impuesto en los festivales, el cierre de éste con grupos de música comercial como el vallenato, champeta y reggaetón entre otros. Valencia y Brun mencionan lo siguiente.

En los festivales es la misma intención de todos, lo que argumentan es mantener y preservar las tradiciones culturales. Por ejemplo, en el festival de Puerto Escondido el año pasado, le dicen a los grupos, de dos temas porque va a cantar un grupo de

champeta o un regguetonero, ya estaban buscando plata por cambiar lo original de uno, y en todos los festivales está pasando, están metiendo grupos de cantantes profesionales y que les deje la taquilla. Pero esos festivales todos tienen un aporte grande del estado, que en realidad no necesita vender una cerveza para hacer el evento, porque son millones y millones que da el estado, la casa de la cultura hace un plan de gobierno y ahí coger por decir algo, tres grupos de bullerengue se van para estos festivales, tanto en transporte, tanto en vestuario, ese es un plan que está ahí y a veces va uno por la mitad del año y no hay presupuesto, y dónde está el presupuesto si al principio de año se hizo y se dijo que eran tantos millones y apenas fuimos a tal parte, eso pasa con los festivales. (H. Valencia, Comunicación personal 17 de agosto de 2019).

Que le den su propaganda, a aguardiente antioqueño le pasan dando su propaganda en todo el festival, obviamente se están haciendo favores mutuos por decirlo así. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019).

La comunidad bullerenguera no está de acuerdo con este cierre y proponen terminar los festivales con grupos que tengan algo de su misma tradición cultural, por lo menos grupos fusión o formato expandido. La diferencia radica en el estrato o categoría musical del bullerengue y el vallenato, este último tiene una audiencia masiva y conglomerada cantidad de personas dejando ganancias para los patrocinadores y organizadores, esto obedece a dinámicas mercantiles y capitalistas, es una especie de valor de cambio al haber dinero de por medio, pero se utiliza el bullerengue como objeto y mecanismo de dicha ganancia.

Fusión y formato expandido. La función consiste en mezclar ritmos o géneros musicales para compartir audiencias y crear nuevos ritmos y formatos, a su vez produce la expansión del formato que consiste en anexar instrumentos musicales. El cambio de un instrumento o el ritmo de ejecución de éste, puede parecer insignificante para algunos, pero para un músico

tiene una importancia especial. Una tecla errada lo es todo en la obra, una tecla mala en el piano o en el computador, no es importante hasta que es necesaria. La transición del clavicémbalo al pianoforte surte efectos en los niveles de volumen, pulsación, articulación y otros. En los ritmos de la batería, con un pequeño cambio o variación en el hit hat o bombo, podemos estar en otro ritmo musical, para cambiar de rock clásico a disco solo se aumenta la frecuencia rítmica del bombo. En definitiva, no se puede tomar a la ligera el hecho de preferir o no un instrumento u otro, puesto que es importante la comodidad del intérprete y se refleja en la interpretación.

Los festivales nacionales reúnen agrupaciones de distintas regiones de la nación donde intercambian saberes, conocimientos e instrumentos, pero antes de que el bullerengue fuese permeado por instrumentos de otros países, fueron introducidos a él instrumentos utilizados en Colombia como el guasá y las maracas que reemplazan la totuma. La totuma es el instrumento de percusión menor usado tradicionalmente en el bullerengue. Valencia describe el instrumento y el ritmo que lleva en una canción. La totuma es una totuma normal con unos vidrios que se agita y ella va al compás de las palmas cha cha cha cha. (H.Valencia, Comunicación personal, 17 de Agosto de 2019)

El cambio de este instrumento ancestral se ha dado a partir del intercambio cultural entre regiones donde practican el bullerengue y otros géneros musicales. Debido a sus frecuencias altas (el brillo del acompañamiento instrumental), ha ido reemplazándose por el guache, el guasá o las marcas que producen un brillo parecido. La discusión gira en torno a dos temas. El primero hace referencia al rol de la totuma en la constancia del pulso. El segundo plantea un valor histórico y cultural del instrumento.

Con respecto a la constancia del pulso, la totuma facilita su estabilidad. Al respecto, Valencia (2019), plantea lo siguiente:

Pero qué pasa con esas maracas o ése guasá, le dan más *viaje*, más velocidad, o sea acelera más el ritmo (...). Prefiero tocar bullerengue sin totuma a que me le metan guasá o maraca. Me desespero porque es más acelerado el ritmo que lleva. De hecho, la gente cuando yo toco se amarra. (H.Valencia, Comunicación personal, 17 de Agosto de 2019).

La estabilidad que proporciona la totuma puede estar relacionada primero con su interpretación y constancia del pulso en las diferentes métricas de los aires bullerengueros; negras en el sentao y chalupa, negra con puntillo en el fandango, que a diferencia de los otros instrumentos que la reemplazan, se interpretan en figuras rítmicas de doble velocidad. Además, las semillas o partículas del guasá y maraca no caen simultáneamente sobre el pulso.

Por otro lado, al ser un instrumento manufacturado por los mismos bullerengueros que en tiempos de esclavitud no contaban con las herramientas ni el dinero para fabricar o comprar instrumentos de metal, tiene un valor histórico para los bullangueros. Pacheco lo describe como rústica. Las maracas tampoco, el bullerengue se toca con totuma, con las cosas más rústicas, se le puede meter un guache, una maraca, pero se le buscan las cosas más rústicas, hasta las palabras más rústicas. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

La industria ha grabado y comercializado bullerengue tradicional de Etelvina Maldonado, Toto la Momposina, María Mulata y Petrona Martínez y otros. No obstante, para hacer más atractivos para los consumidores estos proyectos, los productores y músicos fusionan el bullerengue con otros géneros musicales y expande su formato tradicional: incorporan instrumentos armónicos (bajo, piano y guitarra), instrumentos de vientos (saxofón, trompetas, principalmente), batería, incluso, sonidos sintetizados.

Con la inclusión de instrumentos de afinación temperada, surge la necesidad de cantar con referencia tonal, en algunos casos se incorporan texturas homofónicas. Se tiene referencia de fusión y formatos expandidos de Toto la Momposina que ha incluido canto homofónico. El

grupo Ale Kuma introduce instrumentos armónicos, melódicos y percusión de otras regiones como el guache y la tambora. Palo e mango (que no es un grupo de bullerengue, pero incluye bullerengue en su repertorio), incorpora instrumentos armónicos y percusión americana, (batería), además fusiona el bullerengue con el ritmo disco. Petronica es un proyecto musical de Petrona Martínez que fusiona el bullerengue con sonidos electrónicos y ritmos diferentes en la batería y adiciona algunos instrumentos armónicos.

En Urabá, grupos como Cumbelle, utilizan el formato tradicional, pero cantan algunas de sus canciones en textura homofónica de dos y tres voces. El grupo Alma Negra incluye instrumentos armónicos y melódicos a su formato, y tiene coro reducido que canta en textura homofónica a tres y cuatro voces. Urabá conexión, ha fusiona el bullerengue con el género urbano.

Algunos bullerengueros (los tradicionalistas) son reticentes a la incorporación y uso de instrumentos armónicos en el formato tradicional del bullerengue porque sienten que esto atenta contra su tradición, se pierde lo típico y con ello su identidad cultural.

En este sentido, estos cambios extraen el bullerengue de su espacio habitual y lo pone en una sala de ensayos donde se necesita una logística y unas condiciones; (amplificación, micrófonos, conexión a internet, sistemas inteligentes de audio, músicos con experiencia o formación académica para orientar el proceso vocal y musical, etc.) distintas del bullerengue tradicional. Hay tres actores con posturas distintas sobre el formato moderno. Brun, director de un grupo vanguardista plantea que es necesario beber de la fuente del bullerengue para llevarlo a otras esferas musicales. Valencia está totalmente en contra de la incursión de instrumentos melódicos y armónicos al formato bullerengüero. Por último, Pacheco que, a pesar de ser tradicional y maestro de muchos bullerengueros incluyendo a Valencia, es permisivo pero conservador, es decir, término medio, si hace más de tres canciones con formato expandido, pierde su identidad.

Mirar un bullerengue donde le metan un bajo, donde le metan una batería, un piano saxofón y lo llamen bullerengue, de hecho, la fundación con la que trabajo ellos quieren crear una filarmónica, implementar bullerengue con filarmónica yo dije no, mientras yo esté ahí eso no va a pasar, yo prefiero renunciar y coger mi proceso e irme para otro lado porque me están desbaratando la tradición original. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Todo lo que quieren hacerle, que evolucionen está bien, pero a mí me gusta lo típico, si me toca hacerlo, lo hago, pero hacemos una o dos canciones, pero hasta ahí, ya después no sabré como me llamo. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Al incluir instrumentos temperados y armónicos, y al agregar una segunda o tercera voz a la melodía principal se están generando cambios profundamente significativos a la práctica del bullerengue, relacionados con el lugar y el espacio para la práctica, con la necesidad del canto con referencia tonal, la inclusión de músicos con formación y experiencia académica. Dado que para grabar o fusionar el bullerengue y expandir su formato se necesita personal capacitado y apto. Es ahí donde entra la academia a jugar un rol importante.

El Giro Académico

El giro académico en el bullerengue está directamente relacionado con: (a) los nuevos escenarios y formas de transferencia de los conocimientos que trasmite el bullerengue de una generación a otra, tradicionalmente se ha utilizado la familia como canal de transmisión pero con los años la pedagogía del bullerengue se ha expandido a grupos infantiles y juveniles fuera de la consanguinidad, por esta razón la comunidad bullerenguera en la región se ha multiplicado y los bullerengueros esperan que esta nueva generación mantengan viva la práctica por largo tiempo; (b) el canto con referencia tonal que se hace necesario cuando se incluyen instrumentos con afinación temperada, en consecuencia, se exige a la agrupación ceñirse a una tonalidad, máxime a la sección vocal donde se puede hacer desarrollo por niveles de texturas comenzando con la homofonía (unísono), heteronomía (octavas diferentes) y polifonía (varias voces). Este desarrollo se encuentra ligado a la experiencia y formación del director o músicos participantes que aportan a la dirección musical; y (c) incorporación de técnicas de percusión académicas a la interpretación del tambor alegre, los tamboleros tradicionales han aprendido habilidades y redobles de forma empírica pero en los últimos años algunos tamboleros profesionales o migrantes de otros géneros, llegan al bullerengue sumando los redobles que han aprendido de otras músicas o de la universidad, de este modo, el bullerengue se va transformando y genera tensión entre los bullerengueros tradicionales y los bullerengueros de vanguardia.

Los músicos académicos o migrantes también participan de la industria y son los que graban o hacen parte de los formatos expandido. Este fenómeno es posible debido a que, la técnica y el entrenamiento auditivo que proporciona la academia les da la capacidad de innovar en el bullerengue con la intención de popularizar y comercializar como ha sucedido con otras músicas en las ciudades donde hay presencia universitaria. En el caso de Urabá, la

llegada del programa de Licenciatura en Música, ha calificado a músicos de la región y algunos de ellos han incursionado en el bullerengue.

Transferencia del Bullerengue, el ¿Qué? y ¿Cómo? Son diversos los conocimientos que el bullerengue ha transmitido de generación en generación, entre ellos se encuentra la capacidad artística para interpretar instrumentos musicales y las líricas que están cargadas de experiencias y vivencias cantadas. Con la música grupal como el bullerengue, se fortalece la actitud y valores como el respeto por la tradición y los mayores, el trabajo en equipo, tolerancia, la escucha atenta, aceptación a la opinión ajena, responsabilidad, creación, improvisación y disciplina entre otros (Navarro, 2017). Las letras de bullerengue cuentan historias y anécdotas que enseñan valores y mantienen latente la memoria del pasado. (Pérez, 2004; Rojas, 2013). Y lo confirma Suarez.

El bullerengue para mí está compuesto primero que todo de vivencias, si tú viviste algo, lo transmites cantando, bailando o tocando, después, del amor, si te enamoras de alguien, tú le expresas haciéndote ver con el bullerengue, en otras palabras, también es como algo que tu expresas, un sentimiento, alegría. Los bullerengues nacen de las experiencias, fuiste a un viaje y te paso algo, te sale un bullerengue, hay muchos bullerengues como fuego en Haití, por ejemplo, en Necoclí hubo un episodio que se estaba quemando el mercado y nace un bullerengue. (D. Suárez, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Contrario a otros géneros musicales de la actualidad, que se dedican a insultar al género femenino con demasiado contenido sexual, la inspiración de las letras y la creatividad al improvisar en el bullerengue, son una muestra de la capacidad que tenían los ancestros para expresar lo que sentían o veían en el momento de la rueda, hoy en día se ha ido perdiendo esa capacidad y en los festivales no exigen improvisación, además la canción inédita debe ser

grabada en Cd. En consecuencia, los jóvenes no se saben defender cuando les lanzan un piropo y lo quieren rechazar. Amaranto, por ejemplo dice.

Bella flor, cuando naciste qué bonita fue tu suerte, tu primer paso que diste te encontraste con la muerte. Ella le sabrá contestar: “de dónde viniste y para dónde vas, eres mandado de Dios o de una mala enfermedad.” (Envosa, 2019)

Teniendo en cuenta que en los festivales no se utiliza la improvisación como requisito, las composiciones de canciones inéditas son inspiradas en sucesos que tuvieron lugar en un momento y espacio real de su vida o la de sus allegados. Como la de Maldonado en palabras de Brun.

Yo saco mucho a relación esa canción que compuso Etelvina Maldonado que se llama ¿Por qué me pegas? ella misma cuenta la historia de que el hermanito fue el que botó el maíz y la mamá pensaba que era el otro y le pegó sin tener vela en ese entierro y de ahí hizo ella ese bullerengue. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

Pacheco por su parte, tiene una forma particular de componer.

De cualquier cosa que usted hable que no me guste, yo puedo hacer una canción, de cualquier palabra que usted diga, si de pronto usted habla y a mí no me gusto esa palabra, yo hago esa composición o me gusto esa palabra que usted dijo también hago esa composición, o la forma como usted habla, el comportamiento suyo, uno como compositor está pendiente a lo que se habla, yo hice el ibuprofeno por lo que está pasando en los hospitales y no es aquí en Colombia, es casi mundial, le mandan unas pastillas de ibuprofeno y te mandan para tu casa a que se te pase el dolor. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Otra forma de composición es dedicarle la letra a un personaje relevante en el género o familia. De esta forma, el conmemorado se queda en la memoria no solo del compositor sino también en la de los oyentes.

La primera canción de bullerengue que yo compuse, se llama Wilfrido Baldelamar, ¿por qué se la hice a él? digamos, no porque fue amigo mío ni mucho menos, ni porque fue la primera persona que me metió en esto del bullerengue, sino que lo vi como una necesidad.

(B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

Con este tipo de composición, los jóvenes recordarán personajes del pasado. También los compositores pueden conmemorar a sus seres queridos con el bullerengue y logran pasar su nombre de una generación a otra.

Anteriormente, el bullerengue solo se podía aprender por herencia familiar o en ambientes familiares. El ambiente familiar es la casa del maestro y a su vez la familia del maestro. Pedagógicamente, el ambiente de aprendizaje es fundamental para el crecimiento integral de los estudiantes. En el bullerengue, el maestro tambolero le enseña a su discípulo, mientras los familiares del maestro cantan durante la clase, bailan y aconseja al joven aprendiz.

Todos los entrevistados de esta investigación, tienen herencia musical familiar.

Bueno en realidad, mi familia por parte de papá, de naturaleza son artistas, mi abuelo viene del pacífico, mi papá es músico, tenía un grupo de vallenato, era el que tocaba el acordeón. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Bueno el bullerengue viene de familia, lo heredé de mis hermanos, de mi mamá, de mis abuelos, y es así como llega el bullerengue a mi vida. Mi hermano Ever Suárez el gran cantador de bullerengue que yo creo que tiene el record en premios como el mejor cantador y bailador más grande de Colombia lleva 13 años siendo mejor cantador, yo le digo ya no vayas a los festivales porque no dejas ganar a nadie como mejor bailador.

Mi hermano Fredy Suárez también que es un gran cantante maestro de bullerengue, pero en el momento no ejecuta el bullerengue porque vive en otro país.

Mi hermano Miguel Suárez que tocaba el llamador, pero ya no lo toca. Mi sobrino Jorge Andrés está prestando el servicio militar, pero cantador y bailar de bullerengue.

Mi sobrina Kelly bailadora, ya no lo ejecuta, se casó y lo primero que se deja es el bullerengue. (D. Suárez, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Tengo un hermano bullerengero, tengo un hijo que también toca, pero a ese no le gusta eso. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Tengo familia músico, pero no bullerengera, mi papá ejecuta el acordeón y la caja vallenata, mi mamá es cantante, cantaba balada en su tiempo y música tropical, yo fui el que me salí un poquito de la línea, mi papá quería que yo tocara acordeón. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

El hecho de tener familiares músicos no significa que hayan aprendido de los familiares. Es normal que un padre músico no obligue a sus hijos a aprender música o el lazo familiar le impida una relación de maestro-estudiante. Algunos aprenden cuando ya son mayores o aprenden con otro profesor. Este es el caso de Valencia que su padre era director de un grupo vallenato, pero aprendió de Pacheco.

Cuando yo era un niño empecé a escuchar los tambores, aprendí a tocar bullerengue con el maestro Emilsen Pacheco, o sea, tengo todo el conocimiento de lo que es el bullerengue desde lo que lo empecé a mirar, desde aquí hacia atrás, pues de lo que me decía el maestro, la mamá del maestro, la hermana del maestro, igual todos fueron mis maestros. De hecho, aparte de aprender a tocar bullerengue aprendí muchas cosas, con la familia del maestro Emilsen, con los hijos como si fuéramos hermanos, pescábamos juntos, me cuidaban, él como si fuera mi papá y la señora como si fuera mi madre, o sea

eso fue prácticamente mi otra familia. (H.Valencia, Comunicación personal, 17 de Agosto de 2019)

Una muestra de valor simbólico en el bullerengue, es que los bullerengueros se sienten como familia entre ellos y en este contexto, aparte de aprender, se forma y se educa. La familia es el primer ambiente de aprendizaje de un niño y cuando un bullerengero aprende en un ambiente familiar, aprende feliz y sin presión.

Actualmente surge otra forma de transmisión del bullerengue donde pueden participar niños de diferentes familias. Algunos semilleros son formados en las casas de la cultura o de manera independiente los cultores crean sus propios semilleros. También los maestros crean sus propias escuelas para dejar su legado familiar, como la escuela Suarez Coa en arboletes, pero también se le llama escuela al legado que deja una familia en el bullerengue.

La intención de los semilleros o trabajos con niños, es la permanencia y conservación de los saberes al tener más tiempo de vida. Esta es una estrategia de conservación de la cultura bullerenguera que también ha aportado para que el bullerengue se salvable. Tres de los participantes manifiestan haber trabajado con semilleros.

He trabajado con varias corporaciones enseñando bullerengue, entonces yo creo que mi fuerte es ése, enseñar, bailar, componer, me gusta componer bullerengue para que mi hija los cante. Mucho más orgullosa porque nos hemos dedicado a la enseñanza, a transmitir el saber y ya han salido grandes exponentes del bullerengue, Escuela Suarez Coa de Arboletes. (D. Suárez, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Es uno de los grupos que se mantiene más firme por eso, porque tiene su propio semillero que es renacer ancestral. Por ejemplo, en mis procesos yo no manejo grupo como tal, sino prácticamente un semillero, yo tengo niños desde los 4 años hasta los 17. Hace cuatro años que yo estuve en la casa de la cultura, o sea yo tenía grupos de bullerengue infantiles desde los 4 a los 11 años, desde los 12 a los 17 de los 18 a los

veinte tanto, y cada grupo tenía su cantador y sus propios músicos, (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Es que he aprendido a tocar y he enseñado a los demás, de ahí para adelante no es tan importante, dejar alumnos, dejar semillas, si usted no tiene semillas no tiene nada, toda la mayoría de los tamboreros de San Juan y de otros lugares han pasado por mis manos, franceses, estadounidenses, argentinos y chilenos, aquí pasa de todas partes. (E. Pacheco, comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

La enseñanza y los logros que obtienen sus estudiantes, son motivo de orgullo para todo profesor. Algunos maestros bullerengüeros reciben el pago por enseñar, pero la satisfacción que se siente no tiene precio. Los artistas son muy dados a rechazar ofertas de empleo para trabajar con el arte que los hace sentir vivos, a su vez existen otros que lo hacen sin recibir nada a cambio. El aprecio que se tiene por los procesos de formación radica en la forma como ellos lo aprendieron, los sacrificios que hicieron para poder adquirir el conocimiento que hoy comparten con sus aprendices.

El encuentro infantil y juvenil es un festival de bullerengüe para grupos jóvenes emergentes y semilleros. Es una propuesta novedosa en el bullerengüe a comparación de los festivales nacionales. Este encuentro ha permitido que los niños bullerengüeros se involucren en la cultura de festivales. Los viajes abren la mente de los estudiantes y los motiva a continuar los procesos de formación.

Durante la versión número seis del encuentro infantil y juvenil de bullerengüe, llevada a cabo en el 2019, se realizó un grupo focal con los directores y representantes de los grupos y semilleros. El grupo focal giró en torno a la pregunta por las principales dificultades pedagógicas que tiene el bullerengüe. Se enunciaron dificultades en el acompañamiento de los padres y dificultades para formar cantadores. Emerge la problemática social que provoca

la pérdida de vida a temprana edad. La dinámica política entorpece los procesos de formación cuando se cambia de alcalde y cambian de formadores.

A través del bullerengue se traspasan implícitamente contenidos actitudinales. En efecto, es usado como herramienta de transformación social cuando al maestro además de enseñar a tocar un tambor le interesa la conducta de su estudiante. Algunos aprendices al desarrollar una habilidad asumen actitudes que van en contravía de los valores que promueve el bullerengue, de ahí la responsabilidad del docente llamar al orden, al respeto mutuo, a la igualdad, etc. o, como lo expresa Valencia y Suárez.

La idea es mantener un grupo unido, que el uno respete al otro aunque yo sea tambolero y tú seas cantante o aunque yo baile más que tú, haya un respeto entre compañeros para poder mantener esos grupos vivos, o sea, es más la formación personal porque es como te digo, hay pelaos que nacen con eso, hay algunas personas que dicen que eso es mentira y sí hay pelaos que nacen con esa vaina, que tú no necesitas enseñarles a bailar porque ellos nacen con eso y cuando empiezan a hacerlo lo hacen mejor que tú, así de fácil... y hay personas que tenemos que aprender y luchar y escribir y joder para poderlo hacer igual o medio bueno y eso hay que aceptarlo. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

El bullerengue sirve para unir personas, sirve para conocer culturas, en un municipio sirve como la cara amable de un municipio, sirve para ser carta de identidad, el bullerengue sirve para muchas cosas. El bullerengue transmite muchos valores, como es la cultura, el valor del respeto, la confianza, el compartir, yo creo que lo más importante es el respeto, no pasar por encima de las otras personas, ser tolerante, la alegría, el bullerengue te ayuda a practicar todos los valores. (D. Suárez, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Esto no sucede solo en el bullerengue, en todas las artes se puede observar intérpretes excelentes que en lo personal no muestran empatía con quienes ejercen una función diferente o están en un nivel distinto del suyo. Esto puede ser causado por la influencia de un ambiente cultural inapropiado. Dado que los humanos aprenden más por lo que ven que por lo que escuchan, máxime en los niños, el ejemplo que dan los bullerengueros adultos a los jóvenes, puede condicionar su comportamiento. Una actitud no tan conveniente en los artistas y que va en contra de la pedagogía es el ingerir bebidas alcohólicas y sustancias psicoactivas. En el bullerengue es visible que los artistas ingieren licor en medio de los festivales, ruedas y descentralizados. Este un ambiente no parece ser adecuado para los infantes, sobre todo si se desea usar el arte para la enseñanza de valores. En su papel de docente, Valencia menciona lo siguiente.

Uno como maestro, no puede mostrarle a los niños cierto, andar tomando o darle ese concepto de que si no toma no es bullerengueros y a un niño, hay muchas personas que tienen ese concepto y cogen el micrófono en tarima donde hay mil, dos mil, tres mil personas y de esas, dos mil personas son niños y jóvenes. ¿Qué escuchan?, ¿Qué ven? ¿Qué aprenden? (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Lo musical o artístico no es lo más importante en el intérprete, el talento debe ir acompañado de buen comportamiento, valores y buena actitud. Los artistas irresponsables e irrespetuosos pierden grandes oportunidades sin importar que tan virtuoso sea en lo que hace, el equilibrio entre talento y valores es lo mejor para todo artista.

Referencia tonal y Desarrollo vocal. La referencia tonal hace alusión a el canto en la tonalidad precisa donde se ubica la canción y los instrumentos temperados. Para hacerlo, el sujeto debe tener experiencia que se adquiere escuchando y repitiendo, algunas personas desarrollan esta habilidad desde niños, sobre todo si tienen padres que escuchan música

frecuentemente o son músicos, allí, su medio ambiente cultural obra a su favor. De no ser así, se necesita entrenamiento auditivo aprendido de la academia. El entrenamiento auditivo puede ir más lejos y darle a una persona o al grupo, un desarrollo vocal superior al canto monofónico o heterofónico, y llevarlo al canto homofónico, (varias voces).

Al bullerengue tradicional no le preocupa el canto con referencia tonal ni las texturas en el estribillo responsorial del coro. Cuando el solista hombre pone la tonada en un rango vocal cómodo para él, las coristas mujeres no alcanzan esa altura y la falta de entrenamiento auditivo hace que canten en otra tonalidad o desafinadas, en cuanto a la solista mujer sucede lo mismo. Lo ideal en estos casos es que el sexo contrario al solista cante en una tesitura grave, mientras los del mismo sexo entonan en la altura del solista, Brun dice lo siguiente. Cuando arrancan con esa tremenda voz y uno ahí pendiente ante esa tarima y cuando comienzan a hacer los coros totalmente desafinado y totalmente fuera de tono. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

Los bullerengueros se defienden porque no quieren sentirse juzgados por unos estándares de calidad. Por el contrario, desean seguir desarrollando su práctica artística sin etiquetas. Poro, Brun afirma tener registro de agrupaciones ancestrales cantando naturalmente afinadas.

Estos días tuve una gran discusión con alguien que dice que sabe mucho de bullerengue y dice que el bullerengue es desafinado, yo le puse algunos ejemplos; Etelvina Maldonado no desafina, Graciela no es desafinada, Las Alegres Ambulancias no desafinan y vamos más atrás, Irene Martínez no desafina. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019)

Actualmente en los grupos tradicionales, se ha perdido la afinación natural porque ponen a cantar en los grupos a familiares de las matronas sin saber si canta bien o no. Otra razón es por cumplir con la cantidad de integrantes en los festivales, si tienen la mitad del grupo y cantan bien, completan con otros que no necesariamente cantan afinados.

Cantar a dos y tres voces y entrar en la misma altura del solista requiere un desarrollo vocal y disciplina de estudio. Esta habilidad no se adquiere fácilmente y se necesitan instrumentos armónicos que los bullerengüeros no interpretan. La mayoría de los instrumentos armónicos no son colombianos y llegan al territorio como otros artículos del mercado global que generan una sobrecarga en la demanda y necesidades donde no las hay, principalmente en las ciudades los individuos comienzan a consumir y en el caso de la música, a aprender a interpretar instrumentos internacionales para luego expandirse a los extremos de la nación. Cuando llegan nuevos instrumentos y con ellos los intérpretes al bullerengüe, los tradicionales sienten perder el control sobre su práctica pues los instrumentos armónicos y melódicos convierten al formato tradicional en un conjunto de formato expandido y obliga al coro a cantar afinado o con texturas. El director de un grupo que cante a varias voces, debe ser un habilidoso cantante que tenga experiencia coral. De no ser así, puede valerse de uno de los cantantes del coro que tenga la experiencia.

Técnicas de Percusión. En cuanto a los tambores del bullerengüe, se plantea un problema musical-artístico y otro de conexión entre el baile y los tamboleros. Lo musical radica en la falta de experiencia de los intérpretes y falta de atención a los detalles o escucha atenta. Si el tambolero toca fuerte y suena por encima de la voz principal es porque no reconoce su rol en el conjunto.

Al igual que sucede en otras artes donde hay artistas que en momento están en primer plano y otros en segundo plano. En la música específicamente, es recurrente que algunos elementos suenan simultáneamente, pero quien está en segundo plano busca protagonismo (Cotrina y Trejos, 2011). En un dúo de voz o instrumento solista y piano, por ejemplo, con frecuencia el pianista toca fuerte o hace adornos y le quita protagonismo a quien lo debe tener, la voz principal. A menudo sucede con los grupos de música popular sin suficiente

experiencia, ensamblan una canción de su artista favorito, cuando la escuchan en la grabación, tiene una mezcla adecuada, se escuchan todos los instrumentos en un volumen moderado, la voz principal tiene el protagonismo en las letras, el instrumento solista se escucha por encima de todo en la introducción, intermedio y finales. Pero al escucharla en vivo, suena más fuerte la percusión por dar un ejemplo.

El bullerengue no es ajeno a esta problemática y la queja recurrente de los tamboleros tradicionales es que algunos tamboleros, principalmente los jóvenes, y los tamboleros migrantes, (que vienen de otros géneros musicales) son propensos a perder de vista uno de los propósitos del tambolero en el bullerengue que es tocar para su grupo y no para lucirse o demostrar cuánto sabe. Al respecto Valencia plantea que “uno como tambolero le toca a su grupo mas no al público”. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

Otra función del tambolero es interactuar con los bailadores en un ritual donde repica al son que le bailen, la bailadora le pide dinámicas con gritos. La cantante solista también le pide repiques al tambolero y lo incluye en sus pregones. El bailarador compite con el tambolero por la dama. Así lo aprendió Brun. Es como sacar la esencia de ese bailarador o bailadora en el momento que se está ejecutando el bullerengue, el tamborero tiene que estar conectado con la bailadora, es una de las cosas que me tocó aprender. (B. Brun, Comunicación personal, 04 de septiembre de 2019).

A los tamboleros que migran de otros géneros musicales como la cumbia, gaita o vallenato, les toca aprender la dinámica de este baile cantao, de igual manera los percusionistas de otros instrumentos como la conga, redoblante, batería o caja. Los estudiantes de maestros bullerengueros, lo aprenden de su mentor.

Por otro lado, la técnica de los percusionistas académicos, les proporciona recursos a la hora de interpretar el alegre. Algunos incorporan rudimentos y redobles aprendidos del redoblante, conga o batería. La ornamentación y propuestas en los cortes les permite

desarrollos musicales que los tamboleros empíricos desconocen. Además, el uso adecuado de la técnica impide que al momento de ejecutar el tambor, sufran lesiones en sus manos.

Referente a esto, Valencia expresa que en tarima los tamboleros algunas veces no pueden empuñar sus manos del dolor. (H.Valencia, Comunicación personal, 17 de Agosto de 2019)

La técnica académica no es un problema, pero los tamboleros empíricos o tradicionales discuten que los técnicos y migrantes de otros géneros musicales, desconocen o descuidan la función y técnica del tambolero de bullerengue. De este modo, al tener la técnica y aprender la conexión del tambolero con el grupo y especialmente con los bailadores sería un tambolero integral y viceversa, si un tambolero tradicional o empírico, aprende los recursos que proporciona la técnica, que además mitiga el problema de las lesiones personales, sería un tambolero integral.

A parte, los tamboleros no se califican por lo bien que toque en ensamble con su grupo, sino que compiten entre ellos en el festival. A saber, anteriormente en los festivales, se calificaba al tambolero mientras se presentaba el grupo de bullerengue completo, Actualmente, antes de terminar el festival, llaman a todos los tamboleros de los grupos y un llamador para que los acompañe y les lleve el pulso. De allí se escogen los mejores cinco tamboleros y luego el ganador, lo que también contribuye a la fragmentación de la agrupación. En tarima, los tamboleros repican, redoblan, ornamentan y hacen lo que han aprendido en la calle o academia. Los que han estudiado tienen ventaja por obvias razones. Al respecto, los tamboleros que han dedicado toda su vida a interpretar los pases de la pareja bailadora en el alegre, no están de acuerdo con este mecanismo de calificación. En palabras de Valencia:

Entonces ahí van a tocar tamboleros y van a tocar lo que les dé la gana, porque ellos no tienen una pareja para tocarle bullerengue, ellos no tienen un cantante, van a tocar mapalé, puya, seresese, todo el repique que pueda entrar en esa secuencia lo meten,

entonces una persona que tenga trabajo técnico en percusión puede ser el mejor tambolero en esa decisión. (H. Valencia, Comunicación personal, 17 de agosto de 2019)

El ser humano está en constante aprendizaje y transformación consciente o inconsciente, tanto uno como otros pueden intercambiar conocimientos y poner el bullerengue en un nivel más alto cada día.

El bullerengue tradicional ha sido la base sobre la cual se ha construido unas nuevas formas de hacer bullerengue. Esta práctica cultural evoluciona y se abre a otros escenarios de participación masiva, sincretismo con otros géneros musicales y comercialización en respuesta a la globalización del siglo XXI. La evolución cultural no puede ser detenida por quienes desean quedarse en el pasado.

A manera de cierre

El bullerengue es uno de los primeros géneros musicales colombianos y su práctica se remonta a tiempos coloniales. Con el avance de los años fueron llegando otros géneros que en la actualidad son populares y agrupan masas hasta llegar a ser transnacionales gracias a la conectividad generada por el internet y los medios de comunicación.

Las agencias académicas e industriales funcionan como un catalizador de las dinámicas culturales en la región, acelerando procesos de reproducción musical en masa y convirtiendo la práctica en objeto de estudio. En la medida en que facilita la interacción con internet y las redes, subir video a plataformas digitales que pueden ser escuchados desde cualquier lugar del planeta y el ingreso de instrumentos extranjeros armónicos y melódicos, se puede ver la influencia global en lo local. En el proceso además, la industria necesita de la academia y viceversa, los productos académicos responden a una lógica política, capitalista y global, así como la música comercial necesita músicos académicos o experimentados para brindar desarrollos y sonoridades alternas.

La hibridación no hace desaparecer el bullerengue tradicional, por el contrario, obedeciendo a características de la globalización, surge una nueva forma de hacer bullerengue en territorios lejanos que influyen y llaman la atención de los locales que, al darse cuenta que ésta práctica cultural ya no es exclusiva, sienten perder el control sobre ella, no se suman a la innovación argumentando perder la identidad y desconociendo que actualmente la identidad puede ser diversa, transnacional y global. Por consiguiente, al delimitar estos dos cánones bullerengueros, (tradicional y fusión) se proporciona a la práctica cultural una ruta de identidad para ambas corrientes.

El bullerengue tradicionalmente se ha enseñado oralmente por herencia familiar pero en éste siglo, se ha transformado la manera de aprender, hay quienes han aprendido por internet con viendo tutoriales pero también se ha implementado la estrategia de los semilleros o

grupos infantiles y juveniles para tener durabilidad en el tiempo a través de los más jóvenes. Puede que la estrategia la hayan aprendido de otras culturas en el ir y venir tanto de los bullerengueros como de otras personas. A su vez esto, ha favorecido el crecimiento de la comunidad bullerenguera.

Por otra parte, la comunidad expone problemas relacionados principalmente con el manejo de recursos públicos y la consolidación de los grupos. Los recursos con destinación específica para cultura se invierten en los festivales de bullerengue, pero en más de tres décadas las condiciones de los festivales no mejoran. Por el contrario, entra la empresa privada para poner dinero que se gasta en agrupaciones populares de otros géneros musicales y no para un descanso adecuado de los participantes o mejor alimentación.

Referencias

- Baudrillard, J. (1976). *La génesis ideológica de las necesidades*. Barcelona, España.
Editorial Anagrama
- Benítez, E. (2000). Huellas africanas en el bullerengue: la música como resistencia.
Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.
- Blanco, D. (2005). Transculturalidad y procesos identificatorios, la música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo. *Alteridades*, 15 (30), 19-41.
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de antropología, Universidad de Antioquia*, 28 (45), 180-211.
- Calderín y Paz (2018). El capitalismo: surgimiento, características, desarrollo, transición, luchas de clases, crisis actual y alternativas, *Revista Caribeña de Ciencias Sociales* ISSN: 2254-7630
- DeCarli, G. (2007). Un Museo Sostenible: Museo y Comunidad en la Preservación Activa de su Patrimonio, *Oficina de la UNESCO para América Central*. 168

- Grebe, M. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos en problemas básicos. *Revista musical chilena*. 30 (133), p.5-27.
- List, G. (1989). Introducción a la música folclórica de la costa atlántica colombiana. *Huellas, revista de la universidad del Norte*. (27), 0120-2537.
- Mantecón, A. (1993). Globalización cultural y antropología. *Alteridades*. 3, (5), 79-91.
- Rojas, J. (2013). From street parrandas to folkloric festivals: The institutionalization of bullerengue Music in the Colombian Urabá región. (Tesis de maestría) Universidad de Indiana, Indianápolis, Estados Unidos
- Marx, K. (1867) *El capital*. Grundrisse. Hamburg, Alemania
- Navarro, L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. 19(3), 143-160.
- Pérez, A. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe Colombiana. *El Artista*. (11), 30-52.

Universidad de Antioquia. (2003) Urabá Desarrollo regional: una tarea común universidad-región. *Instituto de Estudios Regionales Iner*. ISBN 958-655-742-1.

Vázquez, M. (2004). La UNESCO y el Patrimonio Mundial, *UNESCO Etxea*. BI-1442-01.

Wade, P. (2008). African Diaspora and Colombian Popular Music in the Twentieth Century. *Black Music Research Journal*. 28 (2), 41-56.

Welsch, W. (1999). Transculturality. *the Puzzling Form of Cultures Today*. London: Sage, 1999, 194-213.

White, L. (1982). La ciencia de la cultura. *Ediciones Paidó. Mariano Cubí, 92; Barcelona-21* ISBN: 84-7509-163-6.

Anexos

CARACTERIZACIÓN DE GRUPOS DE BULLERENGUES ZONA DE URABÁ							
#	Nombre del grupo	Nombre del director	Contacto	# Integrantes antes	Municipio	Fundado	Constitución legal
1	Bullerengue infantil Luisa perea	Luisa Perea	314526970 2	25	Apartado	2016	Independiente
2	Bullerengue Juvenil Luisa perea	Luisa Perea	314526970 2	25	Apartado	2016	Independiente
3	Alma Negra	Brayan Brum	310600532 1	15	Apartado	2017	Independiente
4	Conchas de urabá	Diogenes Martinez	320779689 6	18	Arbolet		independiente
5	Son tradicional	Flor Cortés		18	Arbolet	2014	Independiente
6	Orgullo de Antioquia	Dina Suarez	310600314 5	20	Arbolet		
7	Sueño necocliseño eloisa garces juvenil	Yamilis Tapias oyola	310353085 9	25	Necocli	2016	Independiente
8	Sueño necocliseño eloisa garces Infantil	Yamilis Tapias oyola	310353085 9	25	Necocli	2016	Independiente
9	Semillero San Juan	Keidy Villa	320561624	20	San	2019	Casa de la

	Oriental		8		Juan		cultura
10	Son de Ubero	Keidy Villa	320561624 8	20	San Juan	2015	Casa de la cultura
11	Bullerengue tradicional de San Juan	Emilsen Pacheco	313356777 6	12	San Juan		Independiente
12	Juventud alegre	Brayan Medrano	310501328 0	20	San Juan	2010	Casa de la cultura
13	Semillero Sembradores de paz	Haroun Valencia	318534204 9	20	San Juan	2001	Fundación música para la paz
14	Renacer Ancestral Juvenil	Haroun Valencia	318534204 9	20	San Juan	2001	Mixto
15	EKOS	Xiomara Valderrama Muñoz	314656691 0	22	Turbo	2017	Comunidad pastoral
16	Bananeras de urabá	Amed Enrique Valdes	313556588 1	24	Turbo	1780	Independiente
17	Cumbelle	Carlos Mario López	313597118 7	20	turbo	2010	Independiente
18	Amaranto de moya Infantil	Doris de Moya	314610048 0	18	Turbo	2011	Independiente
19	Amaranto de moya Juvenil	Doris de Moya	314610048 0	20	Turbo	2011	Independiente
20	Tambores de Urabá	Jhon Jairo Romaña	312606922	30	Turbo	1970	Independiente

			2				
21	Institucion educativa Angel Milan Perea	Brayan Medrano	310501328 0	20	Turbo	2008	Casa de la cultura
22	Grupo de bullerengue barrio Gaitan	Brayan Medrano	310501328 0	20	Turbo	2008	casa de la cultura
23	La lucha	Beatriz Berrio		20	Turbo	2017	Casa de la cultura
24	Tocaiba	Beatriz Berrio		20	Turbo		
25	Tres golpes	Beatriz Berrio		20	Turbo		
26	Brisas de Urabá	Eustiquia Amaranto	314725491 5		Turbo		