

A photograph of a beach with a large amount of driftwood scattered across the sand. In the background, the ocean meets a bright, hazy sky. On the right side, there is a structure made of wooden poles and branches, possibly a traditional shelter or a piece of art. The text is overlaid in the center of the image.

A son de tambó:
encuentros culturales para el
reconocimiento y valoración del patrimonio
artístico en Urabá

**A son de tambó: encuentros culturales para el
reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en
Urabá**

**Gestión e Investigación
Lina María Loaiza Bran
Lina Marcela Silva**

**Asesoría
María Teresa Arcila**

**Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión –BUPPE
Instituto de Estudios Regionales –INER
Universidad de Antioquia**

Medellín, abril de 2014

Fotografía portada y contraportada: Duvan Londoño
Diseño y diagramación: Daniela Londoño Yepes



Nuestros Agradecimientos

A la señora Eustiquia Amaranto y a toda su gente de Brisas de Urabá, muy especialmente a Octavio Ruiz.

A Ever Suárez, Dina Luz Suárez, Delfina Cocha y a Orgullo de Antioquia.

A Jhonny Renteria.

A todas las agrupaciones de bullerengue de Urabá por aceptarnos para caminar juntos la Ruta del Bullerengue, proyecto que vamos a retomar de nuevo en este 2014.

Contenido

Introducción

1. Contexto: Festival Nacional del Bullerengue de Necoclí
2. Aproximación a las fuentes escritas sobre el estudio del bullerengue
 - 2.1 Orientación de las publicaciones
 - 2.1 Tendencias en la producción bibliográfica
 - a. Procesos creativos a partir del bullerengue
 - b. Etnografías
 - c. Caracterización de la manifestación y procesos culturales asociados
 - 2.3 Recuperación de la memoria oral e interés patrimonial
 - 2.4 Vacíos y potencialidades del tema
3. Recopilación de la experiencia
 - 3.1 Memoria metodológica
 - 3.2 Bullerengue tradicional vs. Nuevas tendencias
 - Formas de transmisión
 - Estilos de interpretación: toque, canto y baile
 - Cambios en los roles de género
 - 3.3 La tradición como valor en el bullerengue
 - 3.4 Bullerengue en Urabá: particularidades
4. Aportes y sugerencias

Tabla de Figuras

Figura 1. Grupo Cumbellé de Turbo. Desfile multicolor, XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 2. Desfile multicolor, XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 3. Coro. Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figuras 4 y 5. Tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 5. Interpretación musical durante entrevista con integrantes del grupo Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 12 de 2013. Fotografía tomada por Alexandra Barrera.

Figura 6. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 7. Entrevista con Octavio Ruiz, egresado de Gestión Cultural de la seccional Turbo e integrante de la agrupación Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 8. Eustiquia Amaranto Santana, cantadora del bullerengue Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 9. Darlina Sáenz, cantadora de la agrupación Palmeras de Urabá, de Necoclí. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 10. Emilsen Pacheco, cantador y tamborero líder del grupo Bullerengue

Tradicional de San Juan de Urabá. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 11. Grupo Cantadoras del río de Barranquilla. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 12. Pareja de bailarores. Grupo Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 13. Ever Suárez, cantador. Ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 14. Tamborera, ganadora del premio al mejor intérprete de tambor del festival. Grupo Bulla y Tambó de Apartadó. Duelo de tamboreros. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por Lina Marcela Silva.

Figura 15. Delfina Cocha, intérprete de totuma. Ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 16. Detalle de totuma, instrumento musical utilizado en la ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 17. Pareja de bailarores. Grupo Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Figura 18. Integrante del bullerengue Cumbellé durante el desfile de apertura del XXV Festival de Bullerengue de Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Introducción

El presente informe hace parte de la ejecución del proyecto de extensión titulado “A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá”, el cual fue financiado por el Banco de Programas y Proyectos de Extensión –BUPPE– y el Grupo de Investigación Rituales y Construcción de Identidades; dicha propuesta fue desarrollada en el marco del Festival Nacional del Bullerengue realizado en Necoclí los días 11 a 13 de octubre de 2013.

El bullerengue es una danza, práctica musical y festiva, característica de la población afrocolombiana que habita en la región de Urabá y en las costas de los departamentos de Córdoba y Bolívar. Además, comparte un pasado histórico que lo conecta con la provincia del Darién en Panamá. Por su carácter representativo de la mencionada población afrocolombiana, esta práctica cultural constituye un importante aporte como expresión de la diversidad cultural de nuestro departamento y del país, y es susceptible de ser reconocida como patrimonio cultural inmaterial.



A pesar de su notable presencia en la zona mencionada y de haber obtenido cierta visibilización gracias al trabajo de los folcloristas, las prácticas asociadas a la manifestación del bullerengue aún son ampliamente desconocidas fuera de su entorno más inmediato. Además, los cambios ocurridos en el contexto en el que se desarrolla la manifestación han generado cambios en la forma de hacer bullerengue, lo cual amerita ser tratado.

Atendiendo a las necesidades planteadas, el proyecto contempló la realización de una serie de encuentros que vincularan a los practicantes de la manifestación del bullerengue, así como a algunos asistentes o espectadores, con la intención de propiciar el reconocimiento y valoración de las diferencias que dinamizan y enriquecen la manifestación cultural del bullerengue, desde los propios actores involucrados en su práctica –auto reconocimiento.

A continuación se presenta un recuento de la ejecución del proceso teniendo en cuenta el contexto en el cual se desarrolló, las transformaciones derivadas del mismo, los hallazgos y aprendizajes de la experiencia y los aportes o sugerencias que pueden ser de utilidad en el fortalecimiento de posteriores proyectos tanto de extensión como de investigación que aborden esta temática.

1. Contexto: Festival Nacional de Bullerengue de Necoclí

El proyecto de extensión BUPPE “A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá” se desarrolló en el marco del XXV Festival Nacional del Bullerengue y Segundo Encuentro Caribe Nuestra Ruta, realizado en Necoclí del 11 al 13 de octubre del año 2013.

El festival es reconocido como “la segunda fiesta más importante del municipio (después de las fiestas del coco)” (SENA, s. f.). Esta celebración se realiza desde 1989 y se efectúa anualmente, convocando agrupaciones de diferentes zonas tanto de Urabá como de otras regiones que comparten esta práctica, en especial de departamentos como Bolívar y Córdoba. Vale la pena resaltar que esta participación externa se lleva a cabo desde 1990, cuando se iniciaron los intercambios con otros municipios como Puerto Escondido, Los Córdoba y María La Baja, y en algunas versiones se ha contado con la asistencia de grupos de Sucre

y de otras regiones del interior del país (Ibíd., p. 4).

En la versión XXV el festival contó con una programación que incluía un “Desfile multicolor” de agrupaciones, un “Festivalito Infantil de Bullerengue”, encuentros en la tarima central y una programación académica denominada “cátedra de historia de Necoclí”, así como el “Foro de Desarrollo Turístico” y el Foro de Bullerengue titulado “Nuestra Ruta en el Caribe”, cuyo principal eje fue el reconocimiento de las actividades económicas en la zona y la iniciativa de establecer itinerarios de intercambio cultural y económico entre la denominada “Ruta del Caribe” (1). De igual manera, en este foro se abordaron temáticas como la inserción del municipio en las dinámicas tecnológicas y reflexiones sobre la dimensión cultural de la práctica del bullerengue, estas últimas, orientadas por Fernando Ñungo, reconocido folclorólogo de la zona que ha hecho valiosos aportes a la escenificación y estudio de las manifestaciones de la cultura popular.

(1) Actualmente el municipio de Necoclí se encuentra implementando un modelo de desarrollo turístico a través del Plan Maestro de Turismo del Caribe Colombiano, que busca potenciar la integración regional desde: 1. Los polos de Desarrollo Turístico (Cabo de la Vela, Riohacha, Santa Marta, Barranquilla, Cartagena de Indias, Tolú/Coveñas, Capurganá y Mompox) 2. Las áreas de interés turístico (Naturaleza) como PNN Macuira, Manaure, SFF Los flamencos -Camarones, Ciudad perdida (SNSM), San Bernardo del Viento. 3. Las áreas de interés turístico (Cultural) Valledupar, San Jacinto; de igual manera se propone el establecimiento de corredores urbanos, fluviales y litorales entre las diferentes poblaciones que promuevan el crecimiento de este sector productivo. El plan busca incluir a Urabá en los procesos de rescate del patrimonio cultural “basado en las tradiciones, gastronomía, historia, costumbres, danzas, folclor, festivales y demás manifestaciones culturales de la raza negra como el bullerengue”; de igual manera, se enfoca en posibilitar la integración del Urabá Antioqueño en actividades como el turismo náutico, el ecoturismo y en la gestión del Caribe como un “multidestino turístico” (Red Regional de Consejeros de Planeación del Caribe -CORPLANIFICAR. La integración turística del Urabá-Darién al Caribe colombiano. 2º Encuentro Caribe, 25º Festival Nacional de Bullerengue, Necoclí, 11 al 13 de octubre de 2013.

Fuente:

<http://es.slideshare.net/EdgarVillarraga/el-turismo-en-la-regin-urab-darin-y-su-integracin-al-caribe-colombiano>, consulta: 20 de febrero de 2014).



Figura 1. Grupo Cumbellé de Turbo. Desfile multicolor, XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.



Figura 2. Desfile multicolor, XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

A nivel artístico se contó con la presencia de invitados especiales del resguardo indígena Caimán Nuevo, que alberga a la comunidad indígena Olo Tule (Cuna), e intérpretes y grupos de Córdoba (Puerto Escondido y Ciénaga de Oro), Bolívar (María la Baja), Atlántico (Barranquilla) y Bogotá. También se incluyó la intervención de dos agrupaciones vallenatas, del humorista Álvaro Lemon (El Hombre Caimán) y del cantante Checo Acosta como espectáculo central. Al finalizar las presentaciones en tarima se dio lugar a las rumbas con "Pickup" y, de manera no oficial, a las rondas de bullerengue convocadas espontáneamente por los músicos, cantadores y bailadores asistentes al festival.

En la versión 2013 del festival participaron aproximadamente 17 agrupaciones de bullerengue, provenientes en su mayoría de diferentes municipios de Urabá, las cuales podrían caracterizarse como tradicionales y de reciente conformación.



Figura 3. Coro. Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Entre las agrupaciones tradicionales se encuentran aquellas que llevan un largo recorrido en la práctica del bullerengue y que son reconocidas por su trayectoria. Los integrantes de estas agrupaciones han recibido esta tradición a través del

legado familiar, y frecuentemente sus grupos se encuentran conformados por integrantes de una misma familia. Estas personas se dedican al bullerengue como divertimento y como manifestación de una tradición familiar y cultural que se constituye en un fuerte referente identitario para ellos, mientras paralelamente se dedican a otras actividades para obtener de estas su sustento.

Por otro lado, las agrupaciones de reciente conformación se caracterizan por estar integradas por jóvenes, quienes han recibido formación musical en el ámbito académico y que se han interesado en la interpretación del bullerengue, aunque no pertenezcan a familias tradicionalmente reconocidas como bullerengueras. Se encuentran también algunos casos de jóvenes que actúan como gestores culturales en sus municipios de origen y que han conformado agrupaciones con la intención de dar continuidad a una tradición que ha identificado a su comunidad por siglos. En la Tabla 1 presentamos algunas características generales de los grupos participantes:

Agrupación	Departamento	Municipio	Características
Orgullo de Antioquia	Antioquia	Arboletes	Grupo tradicional de larga trayectoria, conformado principalmente por la familia Coha. Actualmente la directora es Delfina Coha, quien es la totumera del grupo. Ever Suárez Coha, hijo de Delfina, es el cantador. También se destaca Dina Luz Suárez Coha (también hija de Delfina) como bailadora.
Bullerengue Tradicional		San Juan de Urabá	Grupo tradicional. Emilsen Pacheco, reconocido tamborero de la zona de Urabá integra este grupo, desempeñándose como tamborero, cantador y director. La agrupación está conformada por la familia Pacheco Blanco.
Palmeras de Urabá		Necoclí	Grupo tradicional de larga trayectoria y gran reconocimiento en la zona de Urabá. En esta agrupación participó la reconocida cantadora Eloísa Garcés, ya fallecida.
Brisas de Urabá		Turbo	Grupo tradicional de larga trayectoria. La reconocida cantadora Eustiquia Amaranto es integrante de esta agrupación.
Bananeras de Urabá			Grupo tradicional. En este grupo se desempeña la cantadora Sabina Escudero.

Agrupación	Departamento	Municipio	Características
Cumbellé			Agrupación de reciente conformación. El director es Carlos Mario Cuesta “López”, tamborero, nieto de la reconocida cantadora Martina Balseiro.
Taboras de Urabá		Apartadó	Grupo tradicional
Yambaó			Grupo de reciente conformación
Bulla y Tambó		Chigorodó	Grupo de reciente conformación integrado por jóvenes, nuevos intérpretes. Su fundador y director es el cantador Jhonny Rentería. Se caracteriza además por tener como intérprete del tambor alegre a una mujer.
Danzas del ayer			Grupo tradicional
Bullerengue pa’ vendé	Córdoba	Puerto Escondido	Grupo de reciente conformación
Faquelebó			Grupo de reciente conformación
Casabe de Oro		Ciénaga de oro	Grupo de reciente conformación
Son de Tambó	Bolívar	María La Baja	Grupo tradicional. Su cantadora es Pabla Flórez, “Payi”, hija y heredera de la reconocida cantadora Eulalia “Yaya” González.
Cantadoras del río	Atlántico	Barranquilla	Agrupación de reciente conformación. Sus integrantes han recibido formación musical de tipo académico.
Aguasalá	Cundinamarca	Bogotá	Agrupación de reciente conformación. Nuevos intérpretes. Grupo femenino
La Rueda			Agrupación de reciente conformación. Nuevos intérpretes.
Beso de negra			Agrupación de reciente conformación. Nuevos intérpretes.
Udutambores			Agrupación de reciente conformación. Nuevos intérpretes.

Fuente: Trabajo de campo, XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre de 2013.

A través de las entrevistas realizadas con los integrantes de las agrupaciones mencionadas, se logró establecer que existe un reconocimiento general entre ellos y un intercambio entre las poblaciones que se caracterizan por ser los epicentros del bullerengue. La mayoría de estos intercambios se han logrado

gracias a los festivales desarrollados en los municipios de María La Baja (Bolívar), Puerto Escondido (Córdoba) y Necoclí (Antioquia), y en los últimos años se han fortalecido con el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación –TIC.

De esta manera, cantadores-as, tamboreros, músicos y bailadores-as, identifican entre sí la proveniencia de los grupos; incluso la circulación de algunos de ellos entre las poblaciones ha permitido que se establezcan vínculos que se mantienen aún después de la realización de los festivales, con lo cual estos espacios cobran el valor del encuentro ya sea alrededor de la competencia –que dinamiza la práctica del bullerengue y pone en escena la discusión sobre lo tradicional y las nuevas manifestaciones– o del compartir sus propias interpretaciones. Como se mencionó anteriormente, en los últimos años estos espacios también han sido frecuentados por grupos del interior que circulan entre las “poblaciones bullerengueras” buscando perfeccionar sus técnicas interpretativas.

El 2013 se presenta como un año especial para el festival realizado en el municipio de Necoclí, en tanto se propuso desde la organización misma un salto cualitativo en la naturaleza del evento; así, se dio paso a la primera versión premiada, en la cual se definieron categorías y criterios de participación, y se convocó un jurado que evaluara la interpretación, baile, ejecución, entre otros aspectos. De igual forma, se establecieron reglas para los aspirantes en cada categoría, entre las cuales se hizo especial énfasis en la sobriedad y puntualidad al subir a la tarima.

Los principales parámetros de la evaluación en cada interpretación se centraron en los siguientes aspectos: Presentación personal (10%), Cumplimiento (30%), Autenticidad (50%) y Disciplina (10%). Además, los aspectos que se tuvieron en cuenta fueron los siguientes: Uniformidad, Parafernalia, Accesorios, Interpretación, Vocalización, Baile, Manejo de escenario, Ancestralidad, Instrumentación, Creatividad, Diversidad, Puntualidad, Tiempo libre y Sobriedad (subir a la tarima sin ningún grado de alcohol).

Estos parámetros fueron mencionados públicamente para el conocimiento de agrupaciones y asistentes o espectadores; vale la pena resaltar la complejidad de los ítems ya que en conjunto, se buscó que cada interpretación mostrara de manera global esta práctica que integra musicalidad y corporalidad. No obstante, el uso de términos amplios como ancestralidad, creatividad, diversidad e incluso interpretación no alcanzaron su operatividad en aspectos más específicos a

evaluar.

El tiempo estimado para cada intervención fue de 10 minutos, en los cuales cada grupo debía exponer su idoneidad en la interpretación de los tres aires (o ritmos) del bullerengue: sentao, fandango de lengua y chalupa (2).

La tarima central fue el punto de encuentro principal, en donde noche tras noche se llevaron a cabo las actividades competitivas; asimismo otros puntos del área urbana municipal sirvieron como receptáculo de los artistas. Los principales lugares de concentración de las agrupaciones tanto para su hospedaje como para los ensayos fueron las instituciones educativas María Auxiliadora, Antonio Roldán y Gerardo Ocampo; otro punto de encuentro fue el kiosco “Ocaso caribe” donde se realizaron los foros y la cátedra de historia de Necoclí, a los cuales asistieron los estudiantes y docentes de las instituciones educativas mencionadas, los integrantes de las agrupaciones participantes e invitados de Sucre y Turbo, entre otros municipios de la costa y de Urabá. En este mismo lugar y junto a la tarima se desarrollaron encuentros alternos como las rondas nocturnas que son escenarios espontáneos que comparten los practicantes del bullerengue por fuera de la programación oficial.

(2) “Dentro del bullerengue existen tres aires representativos [...]. El más popular es el bullerengue sentao, con un reposo instrumental apto para que las cantadoras entonen largas y líricas frases, explotando si se quiere las entonaciones y registros; algunos con un sentido dramático de la vida y sus avatares. En esta corriente la principal impulsora es Etelvina Maldonado.

El fandango utiliza las onomatopeyas con la cantadora con un formato similar al sentao codificados en una métrica ternaria. Es una variante rítmica ágil para que se luzcan los bailarines. Es necesario definir que este subgénero del bullerengue constituye a su vez la denominación genérica de todos los bailes cantaos llamados precisamente fandangos de lengua. Las cantadoras de Arboletes, Antioquia, son diestras manejando esta especial variante rítmica.

En cambio el tercer aire, llamado chalupa maneja un tiempo rápido, ágil y apto para jolgorios, en donde el alegre soporta la estructura rítmica y es figura preponderante, mientras que la cantadora ‘construye’ versos más cortos, o frases centelleantes, de menor contextura que los tradicionales versos octosílabos. [...] Como representantes de esta variante se puede situar a Dolores Salinas de Palenque y Petrona Martínez de Palenquito” (Minski, 2008: 38-39).



Figuras 4. Tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Consideramos importante reproducir aquí lo expresado por el autor Juan Sebastián Rojas acerca de las condiciones bajo las cuales son hospedados los integrantes de las agrupaciones de bullerengue participantes en este tipo de eventos, pues este aspecto de la organización de los festivales ha sido bastante cuestionado:

[...] a pesar de las intenciones del festival de ser una iniciativa de “preservación”, me parece notoria una deficiencia de gestión al revisar las condiciones en las que son hospedados los participantes (muchos de los cuales son mayores de cincuenta años): en salones de colegio, sin camas, sin agua corriente y con raciones de comida apenas suficientes. Igualmente, sucede con el escaso valor de los premios otorgados por el concurso para los grupos ganadores, el cual contrasta tristemente con las grandes sumas de dinero que son invertidas para contratar los “actos principales” que cierran cada noche del festival y que, por lo general, no tienen nada que ver con bullerengue, sino que se trata de reconocidas celebridades nacionales de géneros como vallenato o champeta. En este sentido, detecto una delicada inequidad y falta de cuidado hacia lo que es considerado “tradicional” y “no comercial”, muchas veces asociado con ideas de “ancianidad” y “ruralidad” en contraste con valores mercantiles modernos que se alinean más con ideas de “juventud” y “lo urbano” (Rojas, 2012: 149).

2. Aproximación a las fuentes escritas sobre el estudio del bullerengue

Una de las actividades del proyecto de extensión “A son de tambó” contempló la revisión de textos y publicaciones relacionadas sobre el estudio del bullerengue, con la intención de establecer un balance de la producción bibliográfica realizada hasta el momento.

Se realizó una búsqueda exhaustiva de trabajos investigativos, los cuales fueron registrados en un formato diseñado para este fin. Del total de 24 trabajos registrados como susceptibles de revisión, se seleccionaron 20 ya que cuatro de ellos no abordaban la temática como tal o poseían dificultades de acceso debido a su remota ubicación.

La búsqueda se realizó en bibliotecas públicas como Biblioteca Pública Piloto de Medellín y la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá; las bibliotecas universitarias de la Universidad de Antioquia, Universidad Nacional sede Medellín, Universidad Eafit y Universidad Pontificia Bolivariana sede Medellín. Asimismo, se abordó el material existente en centros de documentación como los de las facultades de Educación, Artes y Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia y los documentos existentes en el centro de documentación del grupo de investigación Valores Musicales Regionales y del Instituto de Estudios Regionales de la misma universidad.

Finalmente, se contempló material publicado en sitios web con referencias académicas concretas que llevaran a esclarecer aspectos históricos y de contexto en el ejercicio del bullerengue como artículos de revistas en versión digital y recursos electrónicos derivados de estudios sobre estos aires musicales (publicaciones en blogs de tipo académico); de estos últimos se descartaron los archivos sonoros y de video por considerar que su análisis requería un mayor esfuerzo interpretativo y de registro que no se contempló en la etapa de formulación del presente proyecto. La información compilada en este ejercicio se encuentra distribuida de la siguiente manera:

Tipo de publicación	Cantidad	Lapso de producción	Disciplina de origen
Tesis	9	1985- 2013	Antropología, Gestión Cultural, Artes (Licenciatura en Danza)
Libro	1	2008	Musicología
Capítulo de libro	1	2012	Musicología
Informes de investigación	4	2003-2012	Antropología
Artículos de revista (3)	3	1987-2012	
Publicación virtual	2	2006	Musicología

2.1 Orientación de las publicaciones

En la totalidad de los textos abordados el bullerengue se muestra como una práctica con fuertes raíces ancestrales donde se hacen presentes la danza, el canto y, por supuesto, la música de tambores. De manera particular, se reconoce un interés especial por profundizar en los ejercicios descriptivos tanto de su ejecución como del contexto en el cual se ha venido desarrollando.

La producción bibliográfica abordada da cuenta de al menos dos enfoques presentes en el estudio del bullerengue: las artes (danza, musicología) y las disciplinas humanas o sociales (antropología, gestión cultural) a través de las cuales se busca interpretar los procesos sociales vinculados a dicha manifestación.

De igual forma, es importante señalar que la mayoría de los textos fueron producidos a partir de la década de 1980, producto del interés antropológico que se orientó a describir la vida cultural de las regiones costeras de Colombia.

Aunque la década de 1990 no presenta un alto nivel de producción es a finales de esta cuando se consolidan los principales festivales nacionales que movilizan tanto el reconocimiento del bullerengue como la preocupación por su conservación y salvaguarda.

(3) Se incluyen aquí los artículos publicados de manera virtual.

Como consecuencia de ello, a partir de la década del 2000 se empiezan a desarrollar diferentes estudios culturales con miras a la caracterización y salvaguardia del bullerengue; estos buscaron profundizar en la manifestación y los aspectos sociales que permitían valorarlo como patrimonio cultural inmaterial. Así, la etnografía y la historia oral han sido las principales fuentes de los estudios elaborados en su mayoría de la mano de los grupos artísticos, cantadoras, tamboreros o folcloristas.

En los últimos años los ejercicios investigativos se han enfocado en definir el bullerengue no solo como una práctica endógena que recoge los principales elementos tradicionales de las regiones involucradas, sino que se han ocupado de observar los fenómenos de intercambio que se producen al interior de este, bajo una mirada exógena que involucra no solo su inserción en la dinámica de las industrias culturales, sino las transformaciones que ello le supone; así, las últimas orientaciones plantean que “lejos de ser un ejercicio estático, homogéneo y acabado, [el bullerengue] es un proceso permanente, heterogéneo y en constante recreación” (Pinilla, 2010: 160). (4)

2.2 Tendencias en la producción bibliográfica

A continuación presentamos las principales tendencias identificadas en la producción bibliográfica sobre bullerengue revisada en el proyecto: procesos creativos a partir del bullerengue, etnografías y caracterización de la manifestación y procesos culturales asociados.

a. Procesos creativos a partir del bullerengue

Las disciplinas artísticas como la música y la danza han demostrado gran interés en el estudio del bullerengue especialmente por su vínculo con las poblaciones de ascendencia africana y por las búsquedas de elementos técnicos que dan cuenta de la ejecución instrumental, corporal y vocal de esta manifestación. A través de la revisión bibliográfica se pudo establecer que la danza ha sido una de las disciplinas que ha planteado procesos investigativos orientados a la creación

(4) Cita original: “longe de ser um exercício estático, homogêneo e acabado, é um processo permanente, heterogêneo e em constante recriação” (Pinilla, 2010: 160).

artística; es así como diferentes estudios en esta área han buscado complementar y avanzar en la lectura inicial propuesta por Guillermo Abadía Morales.

Los principales trabajos académicos hallados son producto de las tesis de grado de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia, realizados en su mayoría en el año 2008 y que abordaron el bullerengue como ritual (Norman Mejía, 2008), su memoria histórica ligada a la práctica de otras manifestaciones dancísticas en municipios como Cereté (Elaine Parra, 2008) y sus cantos y danzas como manifestaciones de la cotidianidad de los pueblos del caribe colombiano (María Esther Sepúlveda, 2008).

Bajo esta tendencia se propone una lectura general del bullerengue y se plantean apuestas creativas que van de la mano con el material recopilado; así, la mayoría de los materiales consultados también contiene una referencia audiovisual de montajes, coreografías o trabajos artísticos desarrollados en los territorios visitados. Aquí es importante destacar los aportes de estas lecturas al rescate de la memoria oral de los pueblos en la cual se reconoce un gran potencial social y creativo.

b. Etnografías

Entre la bibliografía revisada se observó un creciente interés de la producción académica que profundiza en la descripción de las manifestaciones y procesos culturales relacionados con el bullerengue como práctica ancestral. Buena parte de los acercamientos fueron realizados por investigadores como Carmen Velásquez Fuentes (1985), Edgar Benítez (2000 y 2006) y Samuel Minski (2008), quienes se acercaron a los grupos tradicionales de Barú y Urabá para documentar en detalle tales aspectos.

El trabajo de Carmen Velásquez Fuentes, *Los bailes cantados de fandango o bullerengue en la isla de Barú* (departamento de Bolívar) (1985), es una monografía que describe en detalle las circunstancias en que aparecen los bailes cantados del fandango o bullerengue en la isla de Barú, remitiéndose a los aportes musicales de la cultura africana a la cultura negra criolla. También se hace referencia al contexto en el cual se desarrolla esta práctica cultural, y muestra las celebraciones religiosas y profanas en las cuales se ejecuta. La autora señala como

esta manifestación cultural ha sufrido un fuerte debilitamiento, amenazando con su pérdida, debido a la difusión de músicas foráneas (especialmente músicas afrocaribeñas y el vallenato) introducidas por la masificación de los medios de comunicación.

Asimismo, el investigador Samuel Minski en su libro *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue* (2008), hace una breve exposición de las principales características de la práctica cultural del bullerengue y las condiciones en las cuales se desarrolla, destacando su fuerte componente “afro”, legado de los negros traídos de África para ser esclavizados durante la Colonia. Además, el autor ofrece un breve relato biográfico de las más destacadas cantadoras de bullerengue, presentado según sus propias voces.

En su texto “Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia” (2000), Edgar Benítez realiza una descripción de los ritmos y la interpretación del bullerengue en donde se evidencia un estrecho vínculo entre la música y el baile. El autor también sostiene que esta manifestación se ha ido reemplazando por las rumbas pick- up y la champeta pero que su “resistencia” tiene que ver “con la utilización de este ritmo como elemento donde se recuerdan y transmiten toda una serie de conocimientos que antes se han anotado. Estos conocimientos están muy asociados con la forma de vida de la gente negra de la costa, los saberes populares de plantas, religión y sobre todo la historia de sus poblados, las cosas trascendentales que dejan huellas en la población” (Benítez, 2000: 8).

Posteriormente, en la publicación realizada por este mismo autor en el año 2006, se plantean algunos aspectos históricos de la transmisión del bullerengue; sostiene que “en poblaciones como María la Baja (Bol.), Puerto Escondido (Cor.), Chigorodó, Arboletes y Necoclí (Ant.), existió una gran comunicación entre los pueblos afrodescendientes del Canal del Dique (María la Baja, Rocha, San Pablo, Evitar, Mahates, Soplaviento), la bahía de Cartagena (Barú, Bocachica, Cartagena, la Boquilla y Pasacaballos) y el litoral de los departamentos de Sucre, Córdoba y Antioquia, con el desplazamiento de familias hacia el sur en busca de tierras para cultivo, quina y tagua que para inicios del siglo XX eran productos muy apreciados dentro de la economía extractiva de nuestro país” (Benítez, 2006). Finalmente, su mayor aporte consiste en la redefinición de la dimensión ritual y social del bullerengue que, desde su perspectiva, pasó de estar asociado a festividades religiosas, historias de las comunidades o fortalecimiento de los lazos familiares, a

convertirse en un proceso muy ligado a los festivales donde la participación de los jóvenes es cada vez mayor.

Esta tendencia de estudios también dio lugar a un creciente interés de los antropólogos por profundizar en la definición del patrimonio cultural y el establecimiento de proyectos educativos que permitieran fortalecer el reconocimiento del mismo por parte de los pobladores.

De esta manera, en 2003 el Centro de Investigaciones de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia realiza el proyecto Etnografías y patrimonios: relatos de San Basilio de Palenque en el cual se dedica un capítulo a la recopilación de los sonidos de esta tierra orientado por Juan Jacobo Franco Ceballos (productor) y Rodrigo Miranda Márquez (asistente). A partir de estos ejercicios se evidencia un salto en la tendencia etnográfica que plantea la documentación de la manifestación en todas sus dimensiones vinculando herramientas como la fotografía y las grabaciones sonoras para facilitar los registros; así, hacia 2012 se realiza un nuevo acercamiento en el marco del curso Métodos y técnicas etnográficas que permite hablar específicamente de las músicas y los tambores asociados al bullerengue (Delgado Salazar et al., 2012).

Entre los informes de investigación revisados se halló uno que se refiere específicamente a Urabá y fue realizado por Juan Sebastián Rojas y publicado bajo el título "El bullerengue grande de Urabá" (2009). Presentado como complemento de un trabajo de recopilación musical, el texto destaca a Urabá como una de las zonas geográficas con mayores potencialidades para la práctica y conservación del bullerengue debido a la escasa penetración de la industria y el urbanismo en sus municipios. A través de una revisión de la tradición histórica y de la recopilación de información proveniente de algunas fuentes bibliográficas y fuentes orales, el autor resalta las particularidades del bullerengue como manifestación cultural en la que se combinan las tradiciones familiares (como en el caso de Emilsen Pacheco y su familia) y las nuevas propuestas impulsadas por el mercado. Se realiza un recorrido histórico desde la llegada de esta práctica a la zona de Urabá a partir del siglo XVIII, producto de la relación comercial y cultural que se estableció entre esta zona y Bolívar, al ser escala obligada para el comercio que venía de Cartagena y entraba por el río Atrato; hasta su fortalecimiento en el siglo XX, producto de la instauración de actividades económicas como la industria y la explotación del monocultivo (quina, tagua, raicilla de ipecacuana, caucho,

plátano) que trajeron a la zona nuevos pobladores.

Uno de los aportes más interesantes de esta investigación es la referencia a las transformaciones de la práctica del bullerengue tanto a nivel artístico como a nivel social, pues se abordan aspectos técnicos como las diferencias en la forma de bailar o tocar y las particularidades de la rueda o las caminatas bullerengueras. Finalmente, el texto presenta la reducción de esta práctica en un gran número de poblaciones que durante los últimos 30 años han afrontado problemáticas como sus difíciles condiciones sociales y laborales, la tenencia de la tierra, el narcotráfico, la corrupción de las administraciones locales, el conflicto armado y la fuerte penetración de la música grabada y foránea. Estos factores son, según el autor, las principales amenazas para la manifestación que han intentado solventarse a través de la institucionalización de los festivales nacionales; no obstante, no se analizan en detalle estos últimos y las dinámicas económicas y políticas que les atañen.

c. Caracterización de la manifestación y procesos culturales asociados

Esta tendencia es heredera de la tendencia anterior en tanto aborda el bullerengue como una práctica que integra la música, el baile y el contexto social. En términos metodológicos también recoge la experiencia de los autores anteriormente reseñados y focaliza su atención en la descripción de los modos de vida y las músicas producidas por los grupos más representativos de bullerengue local.

En esta tendencia se producen la mayoría de los trabajos de grado para optar títulos de pregrado en Antropología o Gestión Cultural; vale la pena resaltar que en este último campo se han producido la mayoría de los textos relacionados con el bullerengue en Urabá debido a la creación de este programa académico en la seccional Urabá de la Universidad de Antioquia.

En el campo de la antropología pueden destacarse dos vertientes a través de las cuales se ha orientado este abordaje, ellas son: el estudio de las agrupaciones representativas de municipios como San Juan de Urabá (Tradición bullerenguera: Juan Sebastián Rojas, 2009), Necoclí (Palmeras de Urabá: Edgar Benítez, 2006) y Turbo (Bananeras de Urabá: Elizabeth García y Criseldina Ferro, 2012 y Osvaldo

Alzate, 2013), siendo este último uno de los más abordados debido a su carácter ancestral que lo ha llevado a denominarse como patrimonio inmaterial. (5)

Una segunda corriente de estos estudios busca comprender las diferentes apropiaciones del bullerengue en contextos ciudadanos, aquí vale la pena mencionar los trabajos también monográficos de Juan Sebastián Rojas (2005, Tesis de pregrado) y Andrea Marcela Pinilla Bahamón (2010, Tesis de maestría) quienes se han ocupado de describir las transformaciones o el “trasplante” de estas músicas al interior del país.

El primero de estos trabajos titulado Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto (2005), se centra en el análisis de la tradición e identidad como un fenómeno de globalización que ha traspasado las fronteras geográficas en el país. Así, la idea de trasplante es asumida como un proceso de migración que, más que obedecer a procesos migratorios, es resultado de un fenómeno asociado a la circulación y comercialización de los gustos.

Bajo una perspectiva similar, surge la tesis de Andrea Marcela Pinilla Bahamón (2010) titulada A bulla na cidade. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá; quien plantea que los procesos musicales informan sobre otros fenómenos sociales. Además de indagar sobre los procesos de intercambio cultural entre la costa y el interior del país, la autora resalta la existencia de unas redes de bullerengue a través de las cuales también se llevan a cabo los aprendizajes y la penetración de estos ritmos en la cultura citadina, destacando también la vivencia como parte sustancial de dicha penetración en tanto que hablar de ser “penetrado” implica vivenciar el bullerengue de una manera que envuelve una emocionalidad y una corporalidad que se entrelazan de manera espiritual.

2.3 Recuperación de la memoria oral e interés patrimonial

Una de las mayores influencias del pregrado en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia es el interés en los procesos de patrimonialización y salvaguardia de las manifestaciones culturales de Urabá. Es por esta razón que la última tendencia

(5) Los dos trabajos referenciados para el caso de Turbo corresponden a tesis de pregrado en Gestión Cultural.

identificada corresponde a la generación de estos procesos a través de trabajos académicos que definen el perfil del gestor cultural como movilizador de las comunidades en pro de la valoración del bullerengue como patrimonio inmaterial.

Nociones como memoria histórica, patrimonio local, apropiación y valoración del patrimonio inmaterial empiezan a hacer parte de las monografías escritas en los últimos años y sustentadas en el marco legal que define el Ministerio de Cultura, así como en los procesos de salvaguardia que promueve. Así, el bullerengue empieza a cobrar relevancia como una manifestación que requiere protección y, por supuesto un fuerte enraizamiento en las comunidades locales que permitan procesos de recuperación y transmisión a las nuevas generaciones; esta condición se corresponde con las apuestas de los entes culturales departamentales que han visto en las instituciones un buen espacio para la apropiación del mismo.

2.4 Vacíos y potencialidades del tema

Uno de los principales vacíos que se advierte en el estudio del bullerengue se refiere a los estudios de carácter musical que permitan identificar claramente las diferencias en la práctica del mismo y describir las influencias o transformaciones que ha sufrido esta manifestación desde sus técnicas de ejecución.

Otro vacío importante tiene que ver con la vinculación de estudios históricos que contemplen una revisión rigurosa de las fuentes históricas en las cuales sea posible identificar los procesos ancestrales de la presencia y difusión de esta práctica en las diferentes zonas geográficas que se reconocen como bullerengueras, pues la mayoría de los trabajos consultados mencionan la existencia de dichas fuentes pero no las abordan en profundidad, dejando de lado los importantes aportes que se han alcanzado en disciplinas como la antropología o la historia. (6)

Finalmente, aún hacen falta estudios que den cuenta del impacto que han tenido las estrategias de difusión de la manifestación en términos exógenos (reconocimiento del bullerengue) y endógenos, es decir, aquellos aspectos que

(6) Al respecto podrían ser de gran aporte los trabajos que estudian la fiesta como los de Orian Jiménez Meneses, Julián Vargas Lesmes, Hermes Tovar Pinzón o Susana Friedmann, entre otros.

han sido determinantes para las poblaciones a partir de la instauración de los festivales nacionales (movilidad de los artistas, inversiones en el ámbito de la conservación, impacto de las apuestas turísticas y económicas, transformaciones derivadas de la dinámica de los concursos, etc.). Hasta el momento, la mayor claridad al respecto ha sido realizada por Rojas, quien en su texto “El Bullerengue grande de Urabá” expone algunas de las amenazas que afronta la manifestación derivadas de la incursión de elementos externos y de su inserción en las industrias culturales (Rojas, 2009).

3. Recopilación de la experiencia

A continuación presentamos algunas anotaciones sobre la ejecución del proyecto y los principales hallazgos producto de las entrevistas y conversaciones sostenidas.

3.1 Memoria metodológica

El objetivo central de este proyecto fue realizar encuentros culturales de intercambio de saberes asociados a la práctica del bullerengue y sus diversas apropiaciones locales en Urabá. Además, se planteó la recopilación de un registro sonoro y fotográfico de los encuentros realizados, la elaboración de un balance documental sobre la producción bibliográfica existente frente a la temática abordada (estado del arte) y la realización de un directorio de agrupaciones de bullerengue.

Se propuso propiciar el reconocimiento y valoración de las diferencias que dinamizan y enriquecen la manifestación cultural del bullerengue, desde los propios actores involucrados en su práctica –auto reconocimiento–. Para este fin se buscó aprovechar la realización del festival anual de Necolí para estimular el encuentro, el diálogo y reconocimiento mutuo entre las agrupaciones. Se pretendía que los diferentes actores portadores de esta manifestación entablaran un diálogo que permitiera considerar la diversidad intrínseca a la práctica del bullerengue y exponer las problemáticas asociadas con los cambios y transformaciones en las condiciones sociales en que la práctica se realiza en las diferentes localidades de la región de Urabá, así como proponer alternativas para

enfrentar estas situaciones.

El proceso, no obstante, tuvo algunas dificultades en materia de tiempo, lo cual dificultó la concertación de los encuentros mencionados en el cronograma o programación general del festival, lo cual demandó realizar los ajustes correspondientes que permitieran el desarrollo del proyecto. Se decidió realizar un trabajo de campo que consistió en el ejercicio de entrevistas en profundidad con diferentes personas que hacen parte de la manifestación y conversaciones con pequeños grupos de integrantes de agrupaciones de bullerengue, pues esta estrategia metodológica nos permitía ser más flexibles en los momentos y espacios en los cuales la llevamos a cabo.

Durante el trabajo de campo se realizaron grabaciones de las entrevistas en formato audio y video, también se realizó un registro fotográfico tanto de los momentos clave relacionados con la programación del festival como de otros espacios que daban cuenta del desarrollo del mismo, de las entrevistas y de las denominadas "rondas de bullerengue". Finalmente, se realizó una primera clasificación y selección del material y se planteó la posibilidad de realizar un docu clip con las imágenes recopiladas.



Figura 5. Interpretación musical durante entrevista con integrantes del grupo Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 12 de 2013. Fotografía tomada por Alexandra Barrera.



Figura 6. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.



Figura 7. Entrevista con Octavio Ruiz, egresado de Gestión Cultural de la seccional Turbo e integrante de la agrupación Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

A continuación presentamos algunas reflexiones surgidas del contenido de las conversaciones y entrevistas que se realizaron en el desarrollo de este proyecto.

3.2 Bullerengue tradicional vs. Nuevas tendencias

Durante la realización del XXV Festival Nacional del Bullerengue de Necoclí y en las conversaciones que logramos tener con integrantes de agrupaciones asistentes a este evento, pudimos percibir como en la actualidad se vive una tensión entre lo que se ha considerado como el “bullerengue tradicional” y algunas nuevas tendencias que vienen incorporándose en la ejecución de esta manifestación. Aquí exponemos los principales aspectos en los que percibimos se desarrolla esta tensión: formas de transmisión, estilos de interpretación y cambios en los roles de género.

- **Formas de transmisión**

Tradicionalmente el bullerengue se ha transmitido por línea familiar, pasando

entre los integrantes de una familia de generación en generación. Son frecuentes las referencias que hacen los actores involucrados en la práctica, sobre cómo sus antepasados más inmediatos (padres y abuelos) participaron activamente en la ejecución del bullerengue. Así lo relata Delfina Cocha, integrante de Orgullo de Antioquia, de Arboletes, agrupación que se reconoce como una de las principales exponentes de lo que ellos denominan bullerengue tradicional:

Mi bisabuela era bailadora de bullerengue, llamaba Fermina... y mi bisabuelo, que murió, era tamborero... Después viene mi abuelo que también era tamborero y mi abuela que era bailadora... Víctor Díaz, el abuelo, y mi abuela se llamaba Marcelina Ortiz... Después mi papá, que ese era espectacular, le gustaba toda clase de música, era más folclórico que, mejor dicho, toda clase... Mis tíos, hermanos de mi papá, todos eran folclóricos, el que no tocaba la guitarra, tocaba el tambor, tocaba el macho... tocaban la bandurria, que le decían la timba, todo eso... estaba en el sexteto, tocaba el acordeón, o sea, que de cuerdas [...] La familia mía todos eran músicos, el que no era una cosa era la otra; en todo caso hacían parte de la misma... el que no estaba en el bullerengue, también estaba en la de cuerdas, también estaba en el acordeón... (Necoclí, octubre 13 de 2013).

Asimismo, Eustiquia Amaranto, reconocida cantadora de la región de Urabá, líder del grupo Brisas de Urabá, de Turbo, habla de su filiación con el bullerengue diciendo que ella se “levantó” dentro del bullerengue y que depende de sus ancestros bullerengueros: “[...] siendo yo de sangre bullerenguera, de abuelos, abuelas, padres y todo [...] yo era de sanguinidad bullerenguera entonces yo nací como para aprender eso, yo no tuve maestro, ni para versear, ni para nada” (Necoclí, octubre 12 de 2013).



Figura 8. Eustiquia Amaranto Santana, cantadora del bullerengue Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Por otro lado, encontramos personas que actualmente se desempeñan como actores protagónicos de la manifestación del bullerengue, quienes confiesan haberse acercado a esta expresión debido a su interés personal, gracias al cual han buscado hacer parte de grupos tradicionales para así poder recibir este legado directamente de los bullerengueros tradicionales. Sin embargo, estos personajes admiten haber estado influenciados y atraídos desde siempre por el bullerengue a causa de haber nacido en la región de Urabá. Así lo relata Octavio Ruiz, joven integrante del grupo Brisas de Urabá, al preguntarle por su relación con el bullerengue:

Hay una cercanía, pero no es tan distante. Por ejemplo, yo soy de Urabá, y hay una influencia, al ser de Urabá hay un asunto que lo permea a uno todo el tiempo, el bullerengue ha estado presente en Urabá. Entonces es imposible uno taparse los oídos e ignorar. Entonces yo un día le paré bolas. Con la universidad inicié, investigando, acercándome, viendo a esas viejitas allá cantando, morronguando... Pero ya después me empecé a internar demasiado y ahora estoy aquí (Necoclí, octubre 11 de 2013).

Asimismo se expresa Jhonny Rentería, cantador y director del grupo Bulla y

Tambó, al preguntarle por la forma cómo llegó al bullerengue:

Sucede un día, un grupo de bullerengue de las señoras de Danzas del ayer, que es el grupo de bullerengue que siempre ha permanecido en el municipio, llegaron a mi colegio, yo estaba en primaria, y cuando escuché esos tambores eso me llamó; de una al otro día me fui a buscar cómo podía yo ingresar a un grupo de esos porque yo quería... A bailar, a cantar, no sé a qué, pero yo quería hacer parte de un grupo de esos. Y bueno, así fue como llegué a trabajar con la cosa del bullerengue y eso (Necoclí, octubre 13 de 2013).

Nos parece pertinente traer aquí la forma cómo uno de estos jóvenes explica las diferentes líneas de vinculación al bullerengue, según la clasificación que él ha establecido:

La línea tradicional es la línea de consanguinidad directa, de vivir en un ambiente todo el tiempo de bullerengue, donde por ejemplo mi papá sea tamborero, mi mamá cantadora, mi tía bailadora; entonces hay una fuerte influencia del bullerengue que les da una tradición innata. A lo que ellos refieren [con la expresión] nacer con el bullerengue en las venas. Y los no tradicionales son los que por ejemplo, como yo, nos acercamos directamente a un grupo tradicional por ejemplo. Hay como tres categorías, diría yo: la primera es la tradicional, la segunda es la de la relación un tanto indirecta, y la tercera es la aficionada (Entrevista con Octavio Ruiz, integrante de la agrupación Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 11 de 2013).



Figura 9. Darlina Sáenz, cantadora de la agrupación Palmeras de Urabá, de Necoclí. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Algunos de estos jóvenes han recibido además formación musical de tipo académico, sea en academias formales como universidades o en otros establecimientos menos formales. Se encuentra aquí una ruptura con la tradición, pues los personajes que constituyen la línea tradicional de la manifestación consideran que el bullerengue no se aprende en academias, sino que es el contacto directo con esta expresión cultural el que hace al verdadero bullerengero. Así lo declara Eustiquia Amaranto: *“El bullerengue no es voz educada en estudio. No, eso es tradicional. El bullerengue no es estudiado en escuela de música; no señor, el bullerengue no. Porque usted estudia en un colegio de música... Al bullerengue no le gustan esas designaciones, porque el bullerengue es una cosa golpeadita, y cuando usted tuvo que asentar, asentar, pero tradicionalmente”* (Necoclí, octubre 12 de 2013).

Otro fenómeno actual relacionado con los cambios en las formas de transmisión del bullerengue, es la enseñanza de esta expresión cultural en las casas de la cultura de municipios reconocidos como territorios bullerengeros. Esta práctica se constituye en un puente entre las formas de aprendizaje más tradicionales y las de tipo académico, pues a pesar de establecer un espacio “formal” de enseñanza del bullerengue, ésta es impartida por reconocidos personajes de la línea más tradicional del bullerengue. Estos espacios se han constituido en un importante escenario de transmisión de la manifestación a las nuevas generaciones posibilitando así su continuidad. Además, gracias al establecimiento de estos espacios en los cuales se formaliza la enseñanza del bullerengue como una profesión, se ha permitido otorgar salarios más o menos estables a algunos personajes involucrados en esta práctica, lo que les permite mejorar significativamente su situación económica.

Anteriormente, según lo manifiestan algunas personas pertenecientes a la tradición bullerenguera, su sustento económico era derivado de actividades agrícolas y otras propias del ámbito rural. De esta forma, la transmisión de la tradición se hacía en medio de la cotidianidad de las familias, en el compartir de las labores domésticas o agrícolas y en los espacios festivos que de momento interrumpían esta cotidianidad. Sin embargo, a causa de la difícil situación socio económica que ha vivido la zona de Urabá en épocas recientes, muchos de estos personajes han tenido que abandonar su quehacer agrícola y dedicarse a conseguir su sustento desempeñando oficios varios, lo que ellos llaman

“rebusque”. Este cambio en las dinámicas socio culturales en torno a las cuales se desarrolla el bullerengue ha influido en la forma cómo se realiza la práctica y cómo se transmite esta tradición.

También consideramos importante mencionar como algunos de estos jóvenes que catalogamos como pertenecientes a las “nuevas tendencias” del bullerengue, se han configurado como importantes gestores culturales en sus municipios de origen, utilizando la promoción del bullerengue como forma de reafirmar una identidad cultural. De esta manera, se promueven espacios de formación a jóvenes en la práctica del bullerengue buscando la apropiación de una tradición que ha caracterizado a sus comunidades ancestralmente y con esto la identificación con sus territorios. A través del bullerengue se expresa una identidad afrocolombiana, que los conecta con sus antepasados y los hace sentir parte de una colectividad que se une a través de la referencia a su ascendencia afro, pero al mismo tiempo los hace reconocerse como pertenecientes a la gran colectividad multicultural que constituye la nación colombiana. (7)

- **Estilos de interpretación: toque, canto y baile**

En concordancia con estas nuevas tendencias en la transmisión del bullerengue, se observa la aparición de nuevos estilos en la interpretación: el toque del tambor, el canto y el baile. En general en estos nuevos estilos se percibe una inclinación hacia el exhibicionismo, una tendencia a querer mostrarse de manera excesiva y a sobresalir en el ámbito de la ejecución. Esta dinámica responde a un fenómeno que se ha denominado como “espectacularización” de la práctica, de acuerdo con el cual el bullerengue ha empezado a amoldarse a los cánones que rigen los espectáculos artísticos dirigidos a grandes públicos.

Por el contrario, el bullerengue tradicional corresponde a una práctica que se desarrolla en el marco de pequeñas comunidades rurales, en las cuales el bullerengue se ejecutaba como forma de celebración popular. En esta versión el bullerengue se sacaba a las calles del pueblo y los espectadores eran los mismos

(7) Para ampliar esta noción de la identidad afrocolombiana expresada en el bullerengue véase el artículo “Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia” (Rojas, 2012).

pobladores quienes al mismo tiempo hacían parte del grupo que constituye el coro que responde a la voz principal y de donde salen las parejas de bailarores. En este contexto, la interpretación se hacía para el goce del grupo, de la comunidad y de sí mismos, y no había preocupación por ganar el reconocimiento de un público ajeno a la práctica.

Durante las conversaciones sostenidas en la realización del proyecto, algunos actores se refirieron a los cambios que vienen ocurriendo en la forma en que se interpreta el bullerengue:

Sobre los cambios en el toque del tambor dice un integrante del grupo Brisas de Urabá:

Sí hay mucha diferencia. Ahora el que más duro toque y el que más revuelo haga. Los tamboreros hoy en día no ponen a gozar, son raritos y contados los que ponen a gozar, para que la pareja goce con el tambor; sino que desde que arrancan, arrancan desbocados. No le dan pauta al tambor para que la bailadora, sino que arrancan es desbocados. Y hoy en día ellos son los que saben tocar, y uno que es antiguo de estar tocando esto, delante de ellos queda perdido porque ellos son los que saben... (Entrevista con tamborero del grupo Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 12 de 2013).

En cuanto al canto, la variación más significativa que se encuentra, es la aparición de intérpretes con voces que han sido formadas en la academia. Sobre este punto señala Eustiquia Amaranto: *“el bullerengue jamás nunca fueron voces educadas, estudiadas; el bullerengue más que todo es talentosamente, de su talento de uno, ya ustedes están mirando como es, los verseos y todo, esto es uno que, seguramente el que le gusta le sabe y aquí por eso aprende”* (Necoclí, octubre 12 de 2013).

Así mismo lo expresa Dina Luz Suárez, integrante del grupo Orgullo de Antioquia, refiriéndose a estos nuevos estilos de interpretación vocal: *“Únicamente tienen un error y es la forma de cantar, pero como le digo eso es respetable. Acá en Urabá también lo hacen. Le meten pop, al bullerengue le meten pop. Algunas rolas también le meten un poco de ese pop a los cantos”* (Necoclí, octubre 13 de 2013).

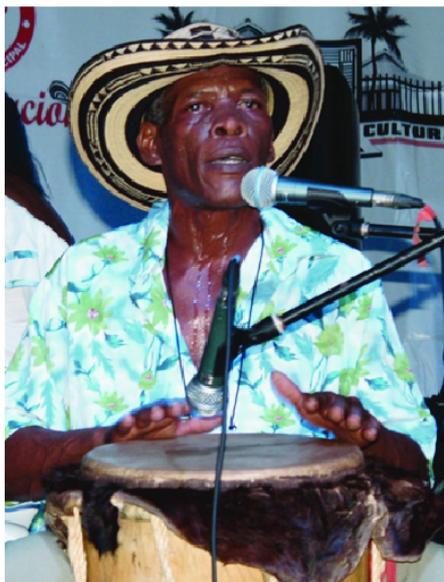


Figura 10. Emilsen Pacheco, cantador y tamborero líder del grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Con la expresión “le meten pop” vemos como esta bullerenguera se refiere a la introducción de técnicas y recursos vocales que no han sido característicos en la interpretación del bullerengue tradicional, y que precisamente provienen de la formación de las nuevas cantadoras en otros estilos musicales más afines al aprendizaje académico, como el que en este caso se menciona, el pop.



Figura 11. Grupo Cantadoras del río de Barranquilla. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Acerca de este contraste presentado entre las voces más tradicionales del bullerengue y las de reciente introducción, se refiere el experto en músicas tradicionales, Álvaro Ortega:

Esta **tradición oral bullerenguera** crea un “inconsciente colectivo sonoro”, que construye unos modelos que se perpetúan generacionalmente, en cuyo caso una nueva voz, perteneciente a un grupo conformado por jóvenes, puede heredar de los maestros bullerengueros -ancianos- su estilo vocal por medio de la escucha permanente de su entorno musical y de la asistencia a los encuentros donde se promueve esta práctica.

Las voces y melodías de los bullerengueros tradicionales, están moldeadas en el inconsciente colectivo -líneas melódicas, forma de las estrofas, verseos y temáticas-. Este fenómeno contrasta con las temáticas, líneas melódicas, estructuras, afinaciones y formas de los versos de nuevos cantadores/ras, quienes también absorben dicha sonoridad del inconsciente colectivo pero, en algunos casos, le adicionan su propia forma de expresión lírica.

Escuchar una canción inédita en un encuentro bullerengueros es asistir a la escucha de las voces de los maestros que poseen “el inconsciente colectivo sonoro”, pero también, es asistir a la escucha de nuevas voces que se nutren de la sonoridad de los maestros a la vez que afinan, versean y re-crean líneas melódicas de maneras diferentes (Álvaro Ortega, comunicación personal).

Remitiéndose a las formas de cantar el bullerengue, los integrantes de Orgullo de Antioquia también destacan la importancia de utilizar el acento costeño, pero al estilo campesino, lo cual se considera como característico del bullerengue tradicional: “los cantos se ponen: A pilá’ el arró’ lloro yo; no se dice: *“A pilar el arroz lloro yo [...] O sea, las palabras hay que mocharlas, te piden hablar en el estilo costeño”* (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

Además menciona como en algunos casos los acentos se desplazan del lugar que regularmente llevan en ciertas palabras. Este fenómeno lo consideran como algo que hace parte de la tradición. Igualmente, habría una métrica y una rima características del bullerengue tradicional, por ejemplo mencionan que en algunos bullerengues que no son tradicionales los versos son demasiado largos.

En relación con los estilos en el baile, Octavio Ruiz describe así la situación que se recrea en el baile tradicional:

En el baile tradicional hay una competencia con el tambor, pero al mismo tiempo

hay un coqueteo con la pareja. Se trata de que el bailaror conquiste a la bailadora y evite que se vaya tras los encantos del tamborero, quien simultáneamente trata de seducirla. El bailaror debe hacer su mejor esfuerzo para llamar la atención de la bailadora e impedir que esta vaya hacia el tambor, pues este gesto es interpretado como el triunfo del tamborero en la competencia que se establece entre él y el bailaror por la conquista de la bailadora (Necoclí, octubre 11 de 2013).



Figura 12. Pareja de bailarores. Grupo Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Y sobre los estilos de baile más contemporáneos dice Eustiquia Amaranto:

Ahora es raro el que baila el asentado como es, detenido de cadera como cuando usted monta en una cámara lenta, que la cadera se tiene que dominar, no dejarla que ella haga como una natilla [...] y entre más serena baila usted el asentado, ahí es donde usted sabe bailar. No se levanta el pie, sino que usted solo domina equilibrio, que usted sepa que va haciendo lo que se hace, pero que no suelta la cadera así como que estuviera bailando ese rocanrol, que seguramente ni lo conocieron ustedes el rocanrol, pero hoy en día si conocen ese, como es ese que le dicen ustedes, el reguetón que le dicen ellos, que se vuelven un guarapo siete, ocho y diez. Entonces cuando ustedes no hacen esas mudanzas así, los mira uno

y dice: ay, él no sabe bailar; pero que se tire al suelo y que la barriga se la monte aquí y la baje acá otra vez pa' que vea que ese es el ganador... todo es moderno, todo (Necoclí, octubre 12 de 2013).

Y completa así un integrante del grupo Brisas de Urabá: *“Los hombres que quieren bailar más que las mujeres. Ahorita se mueven más los hombres que las mujeres, pero eso es de bunde. El bullerengue es de bulla, y ahora quieren meterle como que la gente eduque la voz para cantar...”* (Entrevista con integrantes de la agrupación Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 12 de 2013).

Igualmente, refiriéndose a los cambios que se han generado en la forma de baile producto de la espectacularización del bullerengue, menciona otro integrante del grupo Brisas de Urabá:

[...] los tradicionales han empezado a innovar más con un asunto que se conoce en clave bullerenguera como morisqueta, que es una serie de pases, de cortejo, para demostrar la agilidad; ya no tanto de cortejar, sino para mostrar la agilidad y la destreza; ya no tanto con la pareja, sino con el afuera, porque ya tiende el bullerengue a un asunto más proyectivo que el tradicional que se armaba en los espacios y eso. Ya hay una relación más fuerte con el público, y no solamente con el público sino de competencia ya no tanto con el tambor, por ejemplo, estoy hablando concretamente del bailaror; el bailaror ya empieza a ejecutar unos pases que no buscan generar una especie de competencia con el tambor, que es lo tradicional, sino con el otro bailaror; a ver quién se mueve más, a ver quién hace el mejor pase, quién tiene la fuerza. Y eso se nota ya en términos contemporáneos (Entrevista con Octavio Ruiz. Necoclí, octubre 11 de 2013).

- **Cambios en los roles de género**

Las nuevas tendencias presentes en el bullerengue se manifiestan también en el cambio de roles de género que tradicionalmente han sido asignados en esta práctica. De acuerdo con los relatos obtenidos durante las conversaciones realizadas en el proyecto, el bullerengue tradicionalmente ha tenido definidos unos roles de género que responden a las dinámicas y los “diálogos” que se dan en medio de la manifestación. Así, se espera que la voz líder sea una mujer, la cantadora, quien entabla un diálogo que podría verse como amoroso con su compañero de escenario, intérprete del tambor, hombre por supuesto, el tamborero. Estas dos figuras constituyen los papeles protagónicos en la escena. Al

mismo tiempo, entran en el juego los bailarines, pareja hombre-mujer; la bailadora dejándose llevar por el llamado del tambor, siendo seducida por su embrujo, y el bailarín coqueteándole a la bailadora y tratando de alejarla de los encantos del tambor.

Sin embargo, a pesar de lo rígidos que parecen estos papeles, es reconocida ya como de vieja data la presencia de voces masculinas, de cantadores en la escena del bullerengue. Es el caso del cantador Ever Suárez de Arboletes, descendiente de un linaje reconocido por su fuerte tradición bullerenguera y, como tal, líder del grupo Orgullo de Antioquia. También se encuentran casos en los que el papel de cantante y tamborero son asumidos por un mismo personaje, siendo este el caso de Emilsen Pacheco, líder del grupo Bullerengue Tradicional, de San Juan de Urabá.



Figura 13. Ever Suárez, cantador. Ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Al preguntarle a los integrantes de Orgullo de Antioquia si existe contradicción con la tradición por haber cantadores (hombres) estos contestaron: *“Nosotros en Arboletes no es contradicción porque como le decía Ever, es que antes, en Arboletes cantaba un cantador, Libardo Mogueda, o sea, que en nosotros no es desconocido*

eso, nosotros no lo vemos así. En algunos municipios, como María La Baja, lo que más se ha visto ha sido cantadoras de bullerengue. En Arboletes nosotros no es nuevo, porque allá había un cantador..." (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013). Según este testimonio puede pensarse que hay lugares en los que ya se ha hecho familiar la presencia de hombres como voces líderes en el bullerengue, y que uno de estos lugares es Arboletes.

Otro asunto es la aparición de mujeres intérpretes de tambor o tamboreras, fenómeno de más reciente aparición y que ha sido bastante controvertido. A pesar de la fuerte ruptura que esto representa en relación con los diálogos que se ha explicado atrás que se desarrollan en el bullerengue, la presencia de tamboreras ha sido bien recibida gracias a lo que simboliza el hecho de que una mujer se atreva a "igualarse" a un hombre al tocar el tambor con destreza. Se percibe así este fenómeno como símbolo de fortaleza, emprendimiento, "berriondera" y superación. Sin embargo, no deja de estar presente la contradicción referida al juego de seducción que se escenifica en el bullerengue, porque una mujer no puede seducir a otra mujer, lo cual se considera que "es muy fuerte". Este hecho plantea un reto en cuanto a la resignificación de los diálogos que se vehiculan en la interpretación del bullerengue.

Los integrantes de Orgullo de Antioquia, cuando se les pidió su opinión sobre la actuación de las tamboreras, mencionan que les parece espectacular, algo genial que haya mujeres que interpreten el tambor: *"Sobresalta y le da derecho a la mujer. Le da derecho, le da don, le da pesadez... porque antes habíamos hombres machistas... Le da como el valor a las demás mujeres, que son potentes, que pueden, como dijo la tamborera, podemos, para demostrar que las mujeres también pueden, lo dijo la muchacha que tocó..."* (Entrevista con Ever Suárez, cantador del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013). *"Graciela Salgado tocaba alegre. Y Tomasa también tocaba alegre. La tradición viene desde allá. Se fue perdiendo tal vez por despiste de nosotras las mujeres, o flojera. Pero la tradición siempre ha existido, han cantado siempre hombres y mujeres y siempre el alegre lo han tocado hombres y mujeres..."* (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013). *"Tomasa Valencia cuando el tamborero no le respondía le quitaba el tambor y tocaba"* (Entrevista con Ever Suárez, cantador del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de

2013).



Figura 14. Tamborera, ganadora del premio como mejor intérprete de tambor del festival. Grupo Bulla y Tambó de Apartadó. Duelo de tamboreros. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por Lina Marcela Silva.

Sin embargo, Octavio Ruiz, integrante del grupo Brisas de Urabá, señala la contradicción que se presenta con la tradición bullerenguera cuando empiezan a aparecer mujeres que interpretan el tambor:

Eso ha tocado mucho a los tamboreros. Porque ahí se debaten dos asuntos que creo yo y que he leído. Uno: el que hay una ruptura en la tradición, es que la mujer no puede seducir a una mujer, la mujer no puede seducir a una mujer y tradicionalmente el tambor seduce a la mujer; llama al hombre para competencia, pero seduce a la mujer. Entonces ahí hay una cosa rara. Dos: eso es una cosa maravillosa, que vean a una mujer con la berriondera de un hombre macizo tocando ahí y dándole y dándole y ganándose los premios, es una cosa así de ¡uao! Entonces dicen, la tamborera está tocando, todo mundo allá, "¡errda, pero que tamborera pa' darle a ese cuero!" Entonces se debate entre esos dos asuntos, entre entender que hay otras formas de comunicación más allá de la

seducción y otras cosas, pero que son muy fuertes y muy extrañas, hasta aceptar y potencializar a las mujeres tamboreras; entonces, “aprenda a tocar el tambor mija, vea ella cómo lo hace” (Necoclí, octubre 11 de 2013).

Paralelamente, otro joven perteneciente a la manifestación bullerenguera resalta la importancia del papel de las mujeres en la continuidad de esta expresión cultural: *“Incita a otras mujeres que hagan lo mismo. Entonces ya eso nos va a garantizar otras Gracielas, más Gracielas, sí. Y eso va a garantizar más bulla por mucho más tiempo. O sea, hay quién ejecute el tambor, y si no hay un hombre, hay una mujer, sí, estamos en igualdad de condiciones; y si no canta el hombre, canta la mujer; si no baila el hombre, baila también la mujer”* (Entrevista con Jhonny Rentería, cantador y director del grupo Bulla y Tambó. Necoclí, octubre 13 de 2013).

3.3 La tradición como valor en el bullerengue

En las conversaciones sostenidas en el Festival de Necoclí durante la realización de este proyecto identificamos cómo la tradición se constituye en un valor referente para las personas involucradas en la práctica del bullerengue, al cual se remiten para destacar la importancia que tiene esta expresión cultural en el contexto del Urabá. Para los bullerengueros, la esencia del bullerengue, su importancia, radica en el hecho de ser una tradición, un legado que han recibido de sus ancestros, constituyéndose así en la muestra viva de una expresión cultural que viene ejecutándose desde tiempos inmemoriales y que los conecta con sus raíces, constituyéndose como importante referente identitario.

Sobre los orígenes del bullerengue, se considera que esta práctica surgió en las zonas aledañas al Canal del Dique, cerca de Cartagena, en los poblados constituidos por negros que huían de la esclavitud, principalmente en la zona de Barú. El bullerengue se habría difundido entonces hacia los territorios de Córdoba y Urabá a través de migraciones. Delfina Cocha, directora del grupo Orgullo de Antioquia se refiere a este fenómeno cuando se le pregunta por cómo llegó el bullerengue a su pueblo, Arboletes:

Lo que pasa es que el bullerengue de Arboletes lo trajeron unas personas que andaban en chalupa, que llamaba eso, antes le decían chalupa, y las chalupas eran las que no tenían motores, eran de velita, que decían que tenían una vara

larga en la mitad [...] Entonces esas eran las chalupas que usaban los ancestros antes. Y eso vino desde el Barú, desde Santana, de por allá, de aquellas partes de la zona de Cartagena, de ahí cerquita de Cartagena vinieron hasta acá, y eso es Bolívar, usted sabe que Cartagena es Bolívar; y eso del bullerengue más que todo lo usaban en Barú. Yo tengo muchos familiares, la familia mía hace parte del Barú, yo tengo familiares bastantes, mis ancestros la mayoría era de Barú. Por el lado de mi papá y por el lado de mi mamá. De Santana, Turbana, Turbaco, Pasacaballos, todos esos pueblos, yo tengo familia de todos esos pueblos. Mi abuela y mi abuelo, y mi bisabuelo [...] Mi bisabuela era de Barú y mi abuelo era de Santana, esos eran unos abuelos; el otro era de Pasacaballos y el otro era de Turbana, entonces todos eran de esos alrededores. [...] Yo he ido varias veces al Barú, y allá hay un bullerengue espectacular, porque es de la parte de la tradición (Necoclí, octubre 13 de 2013).



Figura 15. Delfina Cocha, intérprete de totuma. Ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Según los miembros del grupo Orgullo de Antioquia, el bullerengue debe continuar haciéndose tal y como se ha venido haciendo desde antaño, el bullerengue debe permanecer fiel a la tradición, no debe cambiar. *“Por eso se dice tradición, por eso se dice rescate. Vamos a rescatar fue lo que nuestros ancestros dejaron. Entonces si lo modernizamos no es rescate”* (Entrevista con Delfina Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

[...] yo pienso que innovar no es malo, antes eso es lo que buscamos cada día más, el hombre lo que busca es eso, la innovación. Pero yo creo que acá en cuanto a cultura no debemos innovar, por lo que los nietos de mis hijos vean de dónde venimos, que era nuestra cultura, la auténtica. Porque entonces si

modernizamos el bullerengue, los nietos... una descendencia muy allá, no van a conocer qué era lo que nosotros hacíamos. Creo yo que por eso la tradición debe permanecer. Aunque tampoco estoy en contra de lo moderno, de lo que se debe cambiar. Claro las cosas se tienen que cambiar. Pero yo pienso que en cuanto a la cultura no. Entonces ya no sería bullerengue. Para lo moderno tenemos el pop, la balada, el merengue. Yo pienso que lo que es el porro, el bullerengue, la cumbia, el mapalé, el mapalé auténtico, que esas cosas como que las dejemos ahí, así tal y como están. Para que toda la descendencia conozca lo nuestro (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

Uno de los elementos que los integrantes de esta agrupación reconocen como una característica del bullerengue tradicional, y por el cual afirman que han trabajado por conservar y promover, es el uso de la totuma en la conformación instrumental de la agrupación. Ellos resaltan la importancia de que quien ejecute la totuma sea una persona que se designe para esta función dentro del grupo, asignándole la misma importancia que tiene cualquiera de los otros intérpretes de instrumentos. Para ellos es importante que no cualquier persona toque la totuma, sino que siempre sea la misma persona, alguien que se especialice en esta función, y que de alguna manera se constituye en el guardián de la tradición dentro del grupo. En el caso de la agrupación Orgullo de Antioquia, quien ha sido designada para interpretar la totuma es la señora Delfina Cocha, quien al mismo tiempo es reconocida como la directora del grupo. Delfina es la madre del cantador Ever Suárez, y al ser la representante de la generación más antigua de la familia Cocha dentro del grupo es de alguna manera la persona en quien reside todo el legado bullerenguero de esta familia, reconocida en la región de Urabá como importante linaje bullerenguero. *“En cuanto a la tradición hay algo, los grupos todos abandonaron la totuma, que es algo tradicional del bullerengue, algunos abandonaron la totuma, y Arboletes nunca en el grupo de bullerengue faltó la totuma, nunca perdimos esa tradición, se usaban siempre los implementos que desde que se empezaron a usar en el bullerengue, y ahora en el festival de Puerto Escondido exigieron lo tradicional...”* (Entrevista con Delfina Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013). *“[...] y acá el totumero, que en este caso es la totumera, porque es mi mamá, se tiene como un músico más, o sea, no es que cualquiera va a tocar la totuma en el grupo, cualquiera no la toca. Ella es la totumera, ella la toca. Lo que vemos en otros grupos es que cualquiera puede tocar el guazá, cualquiera lo puede tocar...”* (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha,

integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).



Figura 16. Detalle de totuma, instrumento musical utilizado en la ejecución de bullerengue. Entrevista con integrantes del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

En este contexto, a pesar de los cuestionamientos que hacen los personajes pertenecientes a la línea más tradicional del bullerengue hacia los nuevos estilos de interpretación introducidos por algunos jóvenes, estos jóvenes son conscientes de la responsabilidad que tienen como continuadores de la tradición, y reconocen que hay un respeto hacia este legado que los compromete a mantener esta tradición, para lo cual deben esforzarse haciendo un trabajo investigativo sobre las formas tradicionales del bullerengue. Así lo manifiesta Jhonny Rentería:

[...] uno joven viene ahí como en un proceso de proyección, pero tratando de mantener la línea de ellos, tratando de mantener lo tradicional de ellos, aunque es difícil porque ahí ya entra un proceso de investigación, cierto; ahí ya entra un proceso de investigación que es grande porque cada cosa tiene significado.

[...] hay un respeto, hay un legado, y ya hay una línea que respetar y que seguir.

Y si tú decides irte por el lado de la tradición, entonces por eso te decía ahora que va un lado de investigación muy grande...

[...] cada vez hay grupos más jóvenes que quieren trabajar, que vienen ahí atrás y que vienen también acompañados de maestros; y que además no vienen a inventar algunos, a sacar mi propio bullerengue de la manera que no es y a meterle ya un acento de balada, sino que tratamos de seguir conservando lo que nos dejaron. (Entrevista con Jhonny Rentería, cantador y director del grupo Bulla y Tambó. Necoclí, octubre 13 de 2013).

No obstante, otro exponente perteneciente a las nuevas generaciones practicantes del bullerengue, afirma que este relevo generacional ha traído consigo nuevas formas de interpretar y entender esta expresión, y que es importante detenerse a observar cuáles son las motivaciones que hay detrás de estos cambios.

El relevo generacional ha ocasionado grandes transformaciones en el bullerengue. De pasar de un asunto de encuentro de mujeres mayores hombres mayores en torno a una tradición de sus abuelos, de ellos mismos incluso cuando eran niños, a ser un asunto de jóvenes apasionados por eso que están heredando de otra forma esa tradición; y que ya no es un asunto que convocaba en cualquier espacio-tiempo, sino que ya convoca para cuestiones como la proyección, la competencia y una pasión interna. [...]Y entonces cobra fuerza ahora con los jóvenes; los jóvenes están mandando la parada en grupos de bullerengue como los de Puerto Escondido que son grupos totalmente de jóvenes, los dos que vinieron son de jóvenes; el grupo de María la Baja es de jóvenes, el grupo de Chigorodó es totalmente de jóvenes. Entonces los jóvenes están cobrando cancha en ese asunto, se están apasionando. El detalle como a investigar es qué está moviendo esas pasiones en ellos. Porque hay también, en algunos hay una nostalgia por la pérdida de un saber muy importante que se descubre, y en otros hay ya un movimiento juvenil que se está generando a partir de eso (Entrevista con Octavio Ruiz, integrante del grupo Brisas de Urabá. Necoclí, octubre 11 de 2013).

3.4 Bullerengue en Urabá: particularidades

Uno de los principales objetivos de este proyecto fue contribuir a la valoración y reconocimiento del bullerengue en Urabá a través de la identificación de las particularidades que caracterizan al bullerengue de esta zona. En las conversaciones y entrevistas realizadas durante el desarrollo del proyecto, identificamos dos tendencias que se relacionan con el estilo de hacer bullerengue en Urabá. Por un lado encontramos relatos en los que se destacan las especificidades locales, es decir, la forma en que cada grupo en representación de su municipio interpreta el bullerengue de manera diferente; mientras que otras versiones hablan de un elemento común que caracteriza al bullerengue de Urabá: la alegría con la cual se ejecuta esta expresión cultural. En términos prácticos, vemos como esta alegría se traduce en la interpretación de algunos ritmos de forma más rápida que en otras poblaciones y la mayor expresividad y movimiento en el momento del baile. Esta forma de interpretar el bullerengue contrasta con el deje triste, melancólico y lento que tiene esta manifestación en la zona de Bolívar.

Acerca de las especificidades locales, vemos en la entrevista realizada con los integrantes del grupo Orgullo de Antioquia de Arboletes, la referencia a un estilo utilizado por ellos para interpretar el ritmo de chalupa, en el cual adicionan un golpe en la marcación, haciendo una marcación doble, lo que ellos denominan “contragolpe”:

El bullerengue es uno solo, pero hay que entender que en todos los pueblos tienen sus culturas. Algún, o sea, cada grupo tiene algo diferente. Algunos lo bailaban más rápido el sentado [...] Es un solo bullerengue, pero en cuanto al baile, en cuanto al... Por ejemplo, ese contragolpe no lo hacen todos los grupos. O sea, cada quien tiene algo característico [...] Sí, el grupo de bullerengue de Arboletes tiene esta característica, que no la tiene el de San Juan, que no la tiene el de María la Baja... Por acá en Urabá siempre hemos sido como muy criticados por ese aspecto, porque acá nosotros el sentado lo bailamos más rápido que en Sucre, que en Bolívar; en Bolívar el sentado es más lento... y la chalupa es más rápida que acá en Urabá. Todo es respetable en sí, porque todos tenemos la tradición (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

Y agregan: *“Ese es un contragolpe [lo tocan allá en Arboletes así]. Cuando la chalupa se vea más sabrosa y entonces las coristas rematamos con las palmas. Doblan las*

palmas cuando él [intérprete del llamador] hace ese contragolpe. Únicamente se hace en chalupa. Entonces a nosotros nos da alegría y ahí se forma el alboroto..." (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

En cuanto a la alegría que caracteriza al bullerengue de Urabá escuchamos algunos relatos que se refieren a la forma de cantar y a la manera como se ejecuta el baile: *"Las cantadoras son como muy melancólicas, son más melancólicas para hacerlo, para interpretar [las cantadoras de Bolívar]; de pronto son como más lereo, le meten más lereo, como más sentimiento, en Bolívar. Acá somos más alegres para cantar, nosotros somos que upa, que eso..."* (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

Que es más rápido... No es mucha la diferencia. Por ejemplo, por acá en el Urabá, se trate de Turbo y Chigorodó, por aquí de Turbo y Necoclí también, que las mujeres bailan más rápido, hacen el movimiento de la cadera mucho más rápido; acá Arboletes se centra un poco en lo tradicional. Yo como aprendí con las viejitas, yo sé bailar la cintura súper rápido, pero para el bullerengue yo lo hago como lo hacían las viejitas, ellas me decían el bullerengue se tiene que bailar cadencioso, porque el hecho no es bailar apurado, sino bailarlo cadencioso, serenito me decían ellas; a mí ellas apenas me decían hay que bailarlo serenito, serenito, que se vea estilo, con mucha altura, con mucho estilo, con mucha delicadeza. Eso me lo enseñaron ellas [...] Hay muchas bailadoras que bailan y no tienen la conexión con el bailador, no; o sea, que le alza la ceja, le coquetea, lo mira así, lo mira allá, lo busco por aquí, lo busco por allá. Hay bailadoras que solo bailan por hacer el baile y listo, pero no tienen como ese coqueteo con el bailador y con el tamborero. Pues, yo hago ese juego. Obviamente eso no lo hace uno de un día para otro, yo vengo bailando bullerengue desde los cinco años, tengo veintinueve. Entonces es un proceso, eso es un proceso. Yo le puedo bailar a usted una puya, un reguetón y le muevo la cintura como usted la quiera, pero cuando voy a bailar bullerengue es muy diferente para mí, para mí es muy diferente el movimiento de la cintura, el movimiento de la cadera... Para mí el bullerengue es algo muy bonito, muy respetuoso, a mí no me gusta cuando bailan el bullerengue vulgar, me aterra, y soy joven, tengo veintinueve años, yo no soy una vieja, pero a mí no me gusta cuando bailan el bullerengue y es un solo mangoteo. No, es que el bullerengue es un lamento, el sabor, el estilo, se ve la elegancia, la altura de la mujer, alta en sus hombros, alta el mentón. Cuando van y le pegan al tambor, no... (Entrevista con Dina Luz Suárez Cocha, integrante del grupo Orgullo de Antioquia. Necoclí, octubre 13 de 2013).

Acá la forma de bailar de los hombres, tú ves bailando por ejemplo un hombre de Turbo y su movimiento es pronunciado, muy pronunciado, incluso más que el de las mujeres, son llenos de energía, y sus piruetas y sus cosas; ves bailar un hombre de María la Baja y es más calmado, es una cosa más sigilosa. Entonces, de esa manera cambian. En el canto también cambia porque tuvieron unos maestros ya fallecidos que lo impusieron de esa manera en ese municipio y de esa misma manera ellos lo siguen trabajando (Entrevista con Jhonny Rentería, cantador y director del grupo Bulla y Tambó. Necoclí, octubre 13 de 2013).



Figura 17. Pareja de bailarores. Grupo Brisas de Urabá de Turbo. Presentación en tarima. XXV Festival Nacional del Bullerengue, Necoclí, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

4. Aportes y sugerencias

Durante el proceso de ejecución del proyecto el principal limitante fue el tiempo en el cual se llevaron a cabo los trámites administrativos para su inicio, ya que no se logró coincidir con las fechas de programación del festival. Ante dicha situación se buscó aprovechar la oportunidad para desarrollar un trabajo de campo y se modificó la metodología implementando como alternativa el uso de entrevistas en profundidad individuales y grupales.

Si bien no se llegó a concretar el ejercicio previamente proyectado, la observación

participante y el contacto directo con personajes clave (cantadoras, cantadores, bailadores, músicos) permitieron abrir puertas con los grupos y generar un ambiente de confianza a medida que avanzaba el festival. Uno de los principales aciertos fue asistir al desfile inaugural, donde se establecieron contactos con los directores y se les comentó el objetivo del proyecto; vale la pena señalar que algunos de ellos ya se encontraban informados del proceso adelantado con “La ruta del bullerengue” (8) lo cual mejoró la disposición y apertura al diálogo.

En general se observó una mayor soltura de los grupos de jóvenes quienes sirvieron como puente hacia los grupos más tradicionales, el hecho de participar de cada una de las actividades también fue un acierto, ya que los participantes se sentían en confianza.

Fue de mucha utilidad el diálogo con expertos en música que ampliaron el panorama de la manifestación y guiaron los ejercicios de observación; de igual forma, el contacto con los lugareños propició una guía constante con respecto a los lugares alternos en los cuales el festival “hacia eco” como el caso de las ruedas de bullerengue que emergían espontáneamente.

Aunque no se realizaron los encuentros inicialmente planeados, el diálogo con los participantes dio pie a la visualización de temáticas en las cuales sería posible realizar énfasis como el asunto del patrimonio, la transmisión intergeneracional y

(8) La ruta del bullerengue se inició en julio de 2013 como un proyecto que tiene como fin el crecimiento de los procesos y el desarrollo artístico y cultural de toda la región de Urabá: Arboletes, Necoclí, San Juan de Urabá, San Pedro de Urabá, Apartadó, Turbo, Carepa, Chigorodó, Mutatá, Murindó y Vigía del Fuerte. La ruta del bullerengue es el resultado de la alianza entre la Gobernación de Antioquia por medio del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, la Universidad de Antioquia, la Institución Universitaria Tecnológico de Antioquia y el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. “El proyecto incluye la realización de actividades asociadas a la gestión, el emprendimiento, la formación musical y la preservación de la memoria y el patrimonio cultural de la región: talleres y cursos de danza y música, exposiciones fotográficas, temporada de ‘Teatro a lo legal’, diplomado en cultura de la legalidad, organización de fiestas tradicionales, asesorías territoriales, tertulias, apoyo al Festival nacional del bullerengue y al Festival de bullerengue al parque”. La ruta del bullerengue es una plataforma enmarcada dentro del plan de desarrollo Antioquia la más educada y en particular hace parte del Plan Integral para Urabá.

Fuente:

<http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/bibliotecaAlmaMater/secciones/region/2013/La%20ruta%20del%20bullerengue> (consulta: 11 de abril de 2014).

el tema de la apropiación del bullerengue en la zona de Urabá, así como las herramientas de gestión que permitan mejorar la circulación y difusión de la misma.

Se concluye entonces la pertinencia de los estudios centrados en la apropiación de esta manifestación en la región de Urabá ya que se cuenta con un reciente interés por el bullerengue y los aspectos sociales que se vinculan a la conservación de esta práctica. Al respecto, se resalta la popularización del ejercicio, el apoyo de las casas de la cultura y la Gobernación de Antioquia en la transmisión de estos saberes y el impacto que han tenido los festivales en la dinámica de los pueblos, agrupaciones y territorios de la zona ya que a partir de ellos se ha diversificado su ejercicio.

Como recomendación se plantea el aprovechamiento de las potencialidades existentes entre estas poblaciones, así como mejorar el apoyo a procesos de gestión cultural que perduren en el tiempo y que trasciendan los ejercicios de caracterización. Así, una de estas potencialidades es la existencia de redes entre los municipios, músicos y participantes de la manifestación que se han fortalecido con el uso de las tecnologías de la información y la comunicación; situación que puede aprovecharse para la implementación de ejercicios que vinculen estas herramientas a los procesos de valoración patrimonial.

Finalmente, proyectos como “A son de tambó”, implementados en regiones como el Urabá antioqueño, permiten un acercamiento del conocimiento a la sociedad no solo en términos académicos, por lo cual resulta importante considerar la circulación de los saberes de las comunidades como un eje fundamental que les permita a ellas mismas reconocerse en su diversidad; esta situación aporta de manera significativa a la democratización y empoderamiento al interior de los procesos culturales.

Bibliografía

Alzate Castro, Osvaldo (2013). *Bananeras de Urabá, caracterización de su proceso de preservación y salvaguarda de su legado ancestral (patrimonio inmaterial)*. Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Gestión Cultural. Universidad de Antioquia, Seccional Urabá-Turbo, Facultad de Artes, Pregrado en Gestión

Cultural, Turbo.

Benitez Fuentes, Edgar H. (2006). "El bullerengue un baile cantao del norte de Colombia". En: *Campo alegre – Música de Gaitas*. [En línea]

<http://gaitacampoalegre.blogspot.com/2006/07/el-bullerengue-un-baile-cantao-del.html>.

_____ (2000). "Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia". En: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá. [En línea]
<http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspmal-colombia-2000/i-interacciones-entre-lo-global-y-lo-local/huellas-de-africania-en-el-bullerengue-la-musica-como-resistencia/>.

Delgado Salazar, Ramiro de Jesús; Corrales Santa, Dick Yeik; Fonseca Soler, Gustavo Alberto y Montes Marín, Natalia (2012). "Músicas en San Basilio de Palenque: tambores y bullerengue". En: *Segundo viaje etnográfico a San Basilio de Palenque. Tomo uno*. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Antropología, Medellín.

Franco Ceballos, Juan Jacobo y Miranda Márquez, Rodrigo (2003). *Sonidos del Palenque - Emisión 9 y 10: Documentación del patrimonio cultural de San Basilio de Palenque*. Universidad de Antioquia, Centro de Investigaciones de Ciencias Sociales y Humanas, Medellín [CD].

García Bejarano, Elizabeth y Ferro Córdoba, Criseldina (2012). *Bullerengue y memoria cultural. El grupo Bananeras de Urabá: patrimonio cultural vivo del municipio de Turbo*. Universidad de Antioquia, Turbo.

Mejía M., Norman Fernando (2008). *Ritual de iniciación y ritual de muerte en la danza del bullerengue*. Licenciatura en Educación Básica en Danza, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín.

Minski, Samuel (dir.) (2008). *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue*. La Iguana Ciega, Barranquilla.

Parra Martínez, Elaine Patricia (2008). *Memoria histórica de las danzas tradicionales y folclóricas, en el municipio de Cereté, Córdoba, entre los años 1950-2007*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Cartagena.

Pinilla Bahamón, Andrea Marcela (2010). *A bulla na cidade. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá*. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social. Florianópolis.

Rojas E., Juan Sebastián (2012). “Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia”. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 7 No. 2, Bogotá, pp. 139-158.

_____ (2009). “El bullerengue grande de Urabá”. En: *Emilsen Pacheco + Tradición bullerenguera de San Juan de Urabá*. Bulla! Reef Records.

_____ (2005). *Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto*. Trabajo de grado.

SENA –Servicio Nacional de Aprendizaje– (s. f.). Centro de Servicios y Gestión Empresarial. Estructura curricular: informador turístico local, municipio Necoclí, inventarios turísticos. [En línea]
<http://es.slideshare.net/informadoresnecocliblog/ficha-del-bullerengue>.

Sepúlveda Ramos, María Esther (2008). *Rompiendo el silencio*. Universidad de Antioquia, Cartagena.

Velázquez Fuentes, Carmen (1985). *Los bailes cantados de fandango o bullerengue en la isla de Barú (departamento de Bolívar)*. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



Figura 18. Integrante del bullerengue Cumbellé durante el desfile de apertura del XXV Festival de Bullerengue de Necocli, octubre 11 de 2013. Fotografía tomada por María Teresa Arcila.

Directorio de agrupaciones de bullerengue de Urabá

Bananeras de Urabá

Municipio: Turbo

Contacto: Ameth Enrique Valdez, tamborero. Teléfono móvil: 313 556 5881

Brisas de Urabá

Municipio: Turbo

Contacto: Eustiquia Amaranto Santana, cantadora. Teléfono móvil: 321 520 7336

Octavio Ruiz, gestor cultural e integrante de la agrupación. Teléfono móvil: 314 725 4915

Jairo Romaña, director. Teléfono móvil: 313 611 6207

Bulla y Tambó

Municipio: Chigorodó

Contacto: Jhonny Rentería, cantador y director. Teléfono móvil: 311 707 1770 / 314 685 5483

Bullerengue tradicional

Municipio: San Juan de Urabá

Contacto: Emilsen Pacheco, cantador, tamborero y director. Teléfono móvil: 313 356 7776

Cumbellé

Municipio: Turbo

Contacto: Carlos Mario Cuesta "López", tamborero. Teléfono móvil: 313 798 2043

Danzas del ayer

Municipio: Chigorodó

Contacto: Hermes Alegría Castro, director Casa de la Cultura de Chigorodó. Teléfono móvil: 315 877 1838

Luis Ospina "Happy", director encargado. Teléfono móvil: 313 676 9186

Juventud alegre

Municipio: San Juan de Urabá

Contacto: Marino Sánchez, encargado de danzas de la Casa de la Cultura de San Juan de Urabá. Teléfono móvil: 314 659 8124

Orgullo de Antioquia

Municipio: Arboletes

Contacto: Ever Suárez Cocha, cantador. Teléfono móvil: 321 886 8318

Palmeras de Urabá

Municipio: Necoclí

Contacto: Roberto Simanca, director. Teléfono móvil: 321 595 1674

Reinaldo Caicedo, subdirector. Teléfono móvil: 320 522 6007

Arley Correa, director Casa de la Cultura de Necoclí. Teléfono móvil: 320 668 5675

Tamboras de Urabá

Municipio: Apartadó

Contacto: Adrian Mosquera, director. Teléfono móvil: 321 748 4977

